

БЪЛГАРСКО И МОДЕРНО 2
Експериментални прочити

Проектът е финансиран от Столична програма „Култура“
на Столична община за 2015 г.



Българско и модерно 2

Експериментални прочити

Съставител

Елка Димитрова



София, 2015

© Елка Димитрова, съставител
© Георги Иванов, дизайн и корица
© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература при БАН
ISBN 978-954-8712-98-9

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>Едвин Сугарев</i> За природата на модернизма (откъс).....	9
<i>Елка Димитрова</i> Българският модернизъм и пространствата на съвременността (Бележки между „Мисъл“ и „Хиперион“).....	25
<i>Мария Литискова</i> Тлъон, Укбар, Orbis Tertius, или скритият архив на Библиотеката на Острова на блажените	39
<i>Евелина Джевиецка</i> В Гетсиманската градина, или предсмъртната рефлексия на Петко Тодоров	47
<i>Пламен Антоф</i> „Една дума“ – коя е тя, или за същността на философското във философската поезия на Яворов	60
<i>Миряна Янакиева</i> Две маски... А всъщност една-единствена (Яворов и Бодлер)	68
<i>Мария Огойска</i> Аполоновският естетизъм на Сирак Скитник в текстовете му за „Демократически преглед“	75
<i>Бисера Дакова</i> Траяновското в поезията на Сирак Скитник	83
<i>Елена Азманова-Рударска</i> Иван Грозев и мистичните кодове на модернизма	94
<i>Мариета Иванова-Гиргнова</i> Играта на модернизмите в драматическите видения на Боян Дановски.....	104
<i>Пламен Шуликов</i> Импresiонисти и зъболекари, футуристи и зъботехници	116
<i>Мая Горчева</i> За проекта на „Новис“	126

Росица Чернокожева

**Българските прочити на психоанализата на страниците на
„Златорог“ (Атанас Илиев, Спиридон Казанджиев,
Никола Шипковенски).....135**

Поли Муканова

Модерният читател: институционални практики (1878–1944).....148

Михаил Неделчев

**Змейска любов и сватбени блаженства, язове и бурени,
обратни домове и корен дълбоко в небето
(Хипотези за неназования, неоформен и неизявен
български сюрреализъм)158**

Виолета Дечева

Цветан Марангозов и политическото писане в драмата177

Милена Кирова

**Сладкият хюбрис: има ли женска
постмодерна поезия на 90-те?188**

Морис Фадел

Форми на концептуалност в съвременната литература..... 206

Сборникът „Българско и модерно“ 2 е един от резултатите на многопосочната работа на направление „Нова и съвременна българска литература“ на Института за литература при БАН в областта на българския литературен модернизъм. В този контекст следва да бъдат споменати изследователските усилия на редица учени от Института, довели до проучването, събирането, систематизирането и популяризирането на модернистичните текстове – с акцент върху критическите, които се очертават като по-малко известни и интерпретирани. Пак с оглед на това изследователско поле трябва да бъде изтъкната и дейността по припомняне на предходни и създаване на нови теоретични разработки.

В резултат възниква поредица от значими проекти върху литературното наследство на българския модернизъм, реализирана от 80-те години на миналия век насам. Пръв сред тях е базисният „Българският модернизъм: мирогледни и естетически позиции, полемики и равносметки“. Следват по-новите: „Критическото наследство на българския модернизъм“ и „Дигитализация и концептуализация на литературното наследство на българския модернизъм“, осъществени от 2005 г. насам. Тук бих споменала и множеството конференции, посветени на годишнини на модернистични писатели и критици, периодични издания и литературноисторически събития.

В тази работна среда през 2014 г. възникна и научно-образователният проект „Българско и модерно“, насочен към широката аудитория на учаци, преподаватели и културна общественост.

„Българско и модерно“ 2¹ си постави по-различни цели: да провокира утвърдените представи за българския модернизъм чрез разширяване на познанието за него, чрез експериментални прочити, наблюдения върху границите му и тяхната условност, фокусиране върху по-малко известни факти и пр. В този смисъл сборникът е насочен към една по-изразено академична аудитория от преподаватели, изследователи и учаци. В него влизат текстове на: Милена Кирова, Михаил Неделчев, Бисера Дакова, Пламен Антов, Едвин Сугарев, Миряна Янакиева, Елка Димитрова, Мария Огойска, Мая Горчева, Пламен Шуликов, Виолета Дечева, Морис Фадел, Мариета Иванова-Гиргинова, Елена Азманова-Рударска, Евелина Джевиецка, Поли Муканова, Росица Чернокожева и Мария Липискова.

Елка Димитрова

¹ Проектите „Българско и модерно“ и „Българско и модерно“ 2 са съфинансирани от Столична програма „Култура“ на Столична община.

Едвин Сугарев

За природата на модернизма (откъс)

В „Модернизъм и интерпретация“ на Елка Димитрова¹ – един от най-качествените текстове, писани на български за природата на модернизма – се застъпва тезата, че самата откритост на модернистичното изкуство към чувствителността „силно изкушава към мисленето на модернизма през и чрез емпатията“. Авторката подчертава, че „модернизъмът търси да осъществи своята значимост преди всичко като *съпреживяване*“ – и че от тази гледна точка „може би е по-правдоподобно модернизъмът да се мисли повече като енергия, отколкото като тяло, повече като модалност на духа, отколкото като негов продукт, повече като самата честота на възприемане на света, отколкото като отложена форма на дадено световъзприятие, изобщо – повече като хоризонт, отколкото като наличност“. Склонен съм да се съглася с тази гледна точка и дори нещо повече – смятам, че изпробваните досега други дискурси спрямо модернизма са довели до задънена улица – и че днес вече никой не може да каже нито къде започва това явление, нито къде, с какво и защо свършва, нито пък каква е парадигмата, която позволява да хвърлим в общия му куп примерно Артюр Рембо и Пол Валери или Клод Моне и Казимир Малевич, или респективно Николай Лилиев и Гео Милев. Модернизъмът всъщност и сам акцентира върху своето *ставане*, върху себе си като процес² – а не като застинал в йерархическото пространство на историята културен резултат. На него може да се гледа много повече като на ритуално жертвоприношение, при което творецът оголва органите на своето духовно същество и гадае по тях човешката участ, отколкото като на операционален метод за създаване на текстове – и самото битие на словото в трансформиращото го съзнание на твореца е много по-важно, отколкото оставените върху хартията следи.

¹ Димитрова, Е. Модернизъм и интерпретация. // *LiterNet*, № 1 (146), 14.01.2012.

² До модернизма например няма културна епоха, в която авторите на художествени творби се опитват толкова настойчиво да се самоанализират, да зададат програмните философски и естетически параметри на създаваното от тях изкуство, да съставят сами концептуалната рамка, която предполага собственото им творчество. Този напрегнат интерес към правенето на художествената творба е всъщност и една от характеристиките на модернистичното изкуство.

Към това бих добавил и още един белег, който винаги се изтъква, но като че ли не се осмисля като базисен: модернизмът е убежище за тези, за които наличният свят е вече *недостатъчен* – или, най-малкото – *несвършен*. Той обединява общност от хора, които имат силата да кажат „не“ и да живеят *contra mundum*. Те са недоволните, отричащите, изстрадащите своята непригодност, епатиращите наложените ценностни системи и обществените конвенции. Патосът на модернизма е винаги в отричането на наличното – и в провиждането на „друг свят“, алтернативен или поне различен – чиито пространства обаче са почти винаги пространствата на духовното, а опитите за неговата реализация в реалното са неизбежно губещи и по същество – обречени. В зависимост от това, дали отказът на една творческа съ-общност произвежда вътрешно изгнание и алиенация, или пък екстатична воля за епатиране и промяна на съществуващото, всъщност различаваме различните -изми – или най-малкото правим едно от спорните разграничения в структурата на това явление – между ранния модернизъм и авангардите.

Общността на казващите „не“ обаче не може да бъде темпорално дефинирана: тя съществува отпреди модернизма и продължава след него – затова периметърът на явлението остава несигурен. Ако приемем например, както най-често се приема, че литературният модернизъм започва с „Цветя на злото“ на Бодлер, веднага възниква въпросът – а какво да правим с Едгар Алън По, когото Бодлер следва и на когото се позовава? Или – ако приемем, че българският модернизъм приключва с Далчев³, то какво да правим например с Александър Вутимски, изразил тъй красноречиво своя пиетет към поетиката на Рембо?

Това, което може да ни послужи като обединяващ принцип, е твърде крехко и несигурно, за да дефинираме отчетливо модернистичната епоха. Толкова несигурно, че позоваването на самата разпиляност на модернизма, неговата способност да се превъплъщава във взаимоизключващи се течения изглежда като че ли по-надеждна. Точно тази *парадоксална*⁴ опора посочва и Елка Димитрова, според която „тази центробежност би могла да се мисли и като обединяващ фактор: тя безпроблемно се вписва в една от малкото устойчиви модернистични идеологеми – за *бунта* – бунтът, заложен като тема, като естетическа стратегия или като двете заедно в модернистичните направления“.⁵

Иначе казано, модерният художник е бунтуващият се човек – този, който иска да запрети своето „не“ в лицето на естетическите и обществени конвен-

³ Което също е спорна теза, при това обременена с идеологически спорове от времето на социализма – с приемане на абсолютно невярното твърдение, че Далчев „надмогва“ модернизма със своето връщане към предметността.

⁴ Модернизмът не само си служи с парадокси – той е парадоксален и в основанията на своето концептуално мислене, поради което и самото вникване в неговата същност изисква и следване на принципите на парадоксалното мислене – в противен случай неговото неевклидово художествено пространство просто няма да бъде разбрано; типичен пример за подобно неразбиране е неговата интерпретация от гледна точка на социалистическия реализъм: като упадъчно и налудно изкуство.

⁵ Димитрова, Е. Цит. съч.

ции – да се започне отново и *по друг начин*, отричайки всичко установено – включително отричайки предхождащите го модернистични течения⁶. Тази енергия на бунта едновременно създава и задвижва творческия акт при модернизма – и предопределя неговата кратка легитимност във времето – тъй като всяка нова художествена генерация отрича предходната, виждайки в нейно лице само наложилото се вече статукво, способно да произвежда единствено музейни ценности.

Бунтът срещу традицията наистина е общата плоскост, върху която се разполагат различните модернистични течения, и поради това би могла да ни послужи и като опора за дефинирането на самия модернизъм. Лошото е, че когато започнем да анализираме не просто понятието модернизъм, а конкретните автори, изразни форми и национални модификации, виждаме много ясно как и най-престижните дефиниции губят почва и се разпадат. Според Енциклопедия Британика например модернизмът в изкуството се определя като „радикално скъсване с миналото и едновременно с това търсене на нови изразни форми“. Вярно е – модернистите от всички генерации отричат традиционното изкуство – и понякога се отвръщат от него с небивала стръв и ярост. Само дето тази им обща черта не обяснява защо са толкова различни помежду си – и защо примерно както символистите отричат реализма и натурализма, така и експресионистите – със същия безпардонен патос – отричат, освен това, и самия символизъм. И после – когато става дума за отричане – да, отрича се традицията, но и се търси такава – най-често далеч във времето и пространството: в средновековието например, в източното изкуство, в първобитните скулптури, в шаманските текстове, във фолклора. Да, отрича се кавалетната живопис, но не и Бош, не и Брьогел; може да се отрича Боало, но едва ли бихме казали същото за Франсоа Вийон. Повечето традиционни дефиниции за модернизма започват с думите „направление в изкуството“, но остават безсилни в опитите си да обяснят какво е общото например между изстъпленията на Рембо и формалното изящество на един Стефан Георге или между ироничната игра с културни метафори на Томас Елиът и бруталността на Маяковски.

Големите въпроси, свързани с определянето на границите, а и с периодизацията на модернизма, са: *Какво по-точно поражда тази бунтовна енергия и това желание за епатиране на съществуващите ценностни системи? И какви са факторите, които превръщат бунта срещу съществуващото във фактор за създаването на творчески общности на базата на изградени именно от тази бунтовна енергия нови и различни ценностни парадигми? Кога и благодарение на какво опорите в традиционното се разколебават до степен, в която се търси не просто преодоляването на остарелите принципи в едно традиционно разбиране за изкуството, а направо тяхното заличаване?*

⁶ Това е примерно логиката, по която Гео Милев определя „Кървава песен“ на Пенчо Славейков като „абсурден анахронизъм“.

И ако възгласът на Езра Паунд „Направи го ново!“ може да се приеме като един от интегриращите принципи на модернизма, то на какво се дължи тягата към тази новота на всяка цена, издигната като критерий за съществуването на автентична художествена воля? Да, наистина, върху изненадата пред непознатото, върху пренареждането на традиционните смислови редове може да се нароят дефиниции, опериращи с изискването за новота – като критерий за това, дали едно творение може да попадне под шапката на модернизма, или не. Проблемът обаче е във вътрешната комплексност на явлението: всички искат да започнат с новота, да изскочат от нищото, от нулата; да изхвърлят цялата предходна култура зад борда на парахода на историята. Битката за новотата, за идентификацията на група артисти като различни, е вечна битка: правила са го преди модернизма, правят го и след превръщането му в културна история. В крайна сметка бунтари по отношение на статуквото е имало в цялата човешка история; как всъщност става така, че тази индивидуална бунтовна енергия поражда колективни феномени, каквито несъмнено са различните -изми в контекста на модернизма, едва от средата на XIX век насам – и защо това трансформиране на индивидуалната воля в колективно дело изчезва някъде към средата на XX век – поне като доминираща тенденция в света на изкуството, като едновременно опложда постмодернизма със своята парадоксалност, но и се претопява в неговата релативност, изчерпвайки своя драматизъм в неговите карнавални игри?

Отговорът на тези въпроси, разбира се, не може да бъде даден единствено въз основа на логиката на художественото развитие – не по-малко важни са основанията от социологически и философски характер. Ако приемем като основа твърде несигурната теза⁷, че модернистичното самосъзнание се оформя някъде през втората половина на XIX век и добива относително ясни очертания в творчеството на Бодлер, Верлен и Рембо, то бихме могли да кажем, че този период съвпада както с първите кризи на позитивистичното мислене за света, така и с осъзнаването на индивидуалното съзнание, сиреч на Аза – като същност, независима и неподвластна на обществените тежнения и конвенции; като стойност, ценна сама по себе си, чиято мисия е да изрази именно своята, индивидуална и неповторима визия за света, който вече не е едноизмерен и вмесен в една задължителна, идеологически наложена парадигма. Точно това ново разбиране и ново самочувствие на Аза преформатира визиите за изкуството – и отменя неговия приложен характер, неговото служене на една или друга кауза. Ако преди изкуството е овеществявало религиозните послания и е тълкувало по един или друг начин Светото писание и неговата ценностна система, както е през Средновековието; ако е обслужвало наладите и щенията на монарси и благородници, както е през Ренесанса; ако е обгрижвало обществените принципи и поучавало масите в тяхната ценностна йерархия, както е през Просвещението; ако се е стремяло да предаде света такъв,

⁷ Несигурна, тъй като някои от базисните характеристики на модерното съзнание – а и неговите основни проблеми, се развиват още при романтизма.

каквото обективно съществува, с всичките му контрасти и колизии, както е при реализма от началото на XIX век – то от един момент нататък фокусът на внимание е изместен, а обектът на изображение е категорично преобърнат: вече не е важно каква кауза е необходима за защита на обществения интерес, а какви аспекти на битието надхвърлят временното и социално обусловеното – и могат да се отнесат към вечното; и не е важно какъв е светът, а *как аз го виждам*, какви реакции и духовни конвулсии предизвиква у мен битието, какъв е другият, различният, алтернативният свят, пречупен през моя поглед.

Подобно драматично и често драстично преобръщане е възможно при две условия: когато самото съзнание за Аза като отделна и независима фигура е достатъчно укрепнало, за да може да обяви своето съществуване като независещо от обществените правила и конвенции – и когато парадигмата на общностното битие е сериозно накърнена от все по-очевидните недъзи на позитивистичното мислене и вярата в обществения прогрес. Тези две условия се засичат именно в средата и края на XIX век – в различен период в различните страни от Стария континент. Благодарение на това именно засичане модернизмът става възможен. Не че преди не е имало творци, подлагащи общностните визии на съмнения или дори на радикално отхвърляне – но те са останали изолирани, в някакъв смисъл просто изтикани в болестното и ненормалното, и не са могли да породят някаква творческа съ-общност от съмишленици, която да изгради в перспектива нова и различна художествена парадигма. Има драстични примери в това отношение: маркиз дьо Сад е възприеман от своите съвременници единствено като налуден и извратен тип, който трябва да бъде изолиран, за да не вреди на обществения морал; за сюрреалистите обаче той е един от първопроходците на новото художествено мислене и още повече – на новото отношение към света.

Или – ако трябва да обобща – модернизмът не е само и просто дело на хората, за които този свят е недостатъчен и които са способни да кажат „не“ на съществуващите конвенции – той е казване „не“ в момент, в който то може да бъде чуто и в който съществува една критична маса от индивидуални нагласи, способна да изгради около това „не“ едно интегративно усилие в ценностен и естетически смисъл. Колкото и парадоксално да звучи, драматичното преобръщане, осъществено от модернистичните творци, които прехвърлят вниманието от обективния свят към това, как той бива виждан, разбиран и съпреживяван, не създава само по себе си модернизма – създава го усещането за съ-общност на отрицателите, създава го вярата на едно често имагинерно „ние“, че негативните аспекти на битието могат да бъдат отречени и заклеят чрез колективното усилие на един духовен елит, а респективно – и променени⁸.

Тази съобщност, сътворена от сродното неприемане на реалността и свързаните с нея традиции от страна на категорично различни индивидуалности,

⁸ В тази именно промяна вярват авангардните художници, докато примерно при символизма отказът да бъде прието съществуващото е водещ и дори в някакъв смисъл самодостатъчен.

е възможна само доколкото екзистенциалната парадигма, в която битува изкуството, позволява то да бъде мислено като висока сфера на духа, способна да акумулира универсални послания, изградени на базата на индивидуалния опит, но търсеци и намиращи отговор на основни екзистенциални въпроси от рода на: кои сме, защо сме, къде отиваме. Когато тази вяра изчезва и високата мисия на изкуството бива поставена под съмнение, а ценностите, до които то може изобщо да достигне, се осъзнават като нещо несигурно и относително, изчезва и самата възможност за изграждане на ефективни общности от артисти, застъпващи определени мирогледни и естетически матрици, във и чрез които биха могли да се изградят синхронно звучащи творчески светове. Мисленето за света като атомарно разпилян и релативен, като всеки път друг и различен в зависимост от ситуацията и поставения в нея човек, както и мисленето за всичко устойчиво като оковаващ властови механизъм на практика помитат самата възможност за съществуване на -измите – поне в техния класически модернистичен вид.

Детронирането на самото изкуство като върховна ценност и свободна духовна територия – и въвеждането на пазарните механизми в неговите ценностни предели, до голяма степен също предполагат подобна невъзможност: всъщност модернизмът, тъй умел в своето низвергване на комерсиалното и баналното, не би могъл изобщо да просъществува при допускането на същите в неговите собствени територии – там където реално се прави изкуството⁹. Поставен в една постмодерна среда с нейните определени дезинтегриращи функции, модернизмът се разпилява, или по-скоро – бива асимилиран, превръща се в консумативен обект, в стока, белязана с носталгичния спомен от близкото минало; самите художници вече не епатират света, епатират по-скоро себе си, своята все по-разпиляваща се и все по-ентропична същност. Новите времена – времената на постмодернизма – просто не оставят пространства за манифести и обединения; казването „не“ на реалния свят не може да възприеме нито екстатичността на Рембо, нито сродните формати на експресионизма и сюрреализма – то се превръща в частно дело, свързано почти неизбежно със самоирония, а понякога и със самообругаване. С идването на тези именно времена – времената на масмедията, консумативната психика и новите комуникации – с модернизма е свършено, като, разбира се, неговото приключване протича с различна скорост при различните му национални превъплъщения¹⁰.

⁹ Този аргумент до голяма степен противоречи на практиката на дадаизма, а в някаква степен и на тази на драмата на абсурда; това противоречие обаче е привидно: всъщност авангардният художник на драго сърце приема и баналното, и ежедневно-то, и уличното, и „щампата“ – но ги приема като свои средства, а не като своя същност; „Плакатът“ на Чавдар Мутафов е доста красноречив пример в това отношение.

¹⁰ Поети сюрреалисти има и до ден днешен, както и неоекспресионистични художници. Пример за първото на българска почва е, да речем, Биньо Иванов, а за второто – Николай Майсторев.

Един от особено важните аспекти, които затрудняват както дефинирането на модернизма като явление, така и класификацията на съставлящите го -изми, е неговата впечатляваща разноликост. Най-лесният начин да се справим с това затруднение е да заявим, че няма модернизъм, а има *модернизми* – и много изследователи точно така и правят. Това обаче не е особено продуктивно решение – тъй като, слизайки едно стъпало надолу по класификационната стълбичка, неизбежно ще установим, че има не символизъм, а символизми или че има не дадаизъм, а дадаизми – и тъй нататък. Струва ми се, че далеч по-ефективно е да се потърсят общите черти в цялата модернистична разноликост, отколкото да се задоволим с констатацията за нейната наличност.

С това не бих искал да кажа, че тезата за множественост на модернистичните превъплъщения е непременно погрешна. Най-малкото, националната специфика оцветява всяко модернистично течение и му предава по-различен тон и колорит: чешкият сюрреализъм например не прилича на френския, нито пък руският футуризм – на италианския. В рамките на едно и също течение, разгънато в контекста на една и съща национална култура, също можем да открием различия, които трудно биха се събрали под една естетическа стряха; техните проекции във времето и тяхната перспектива за развитие се оказват също много различни: ако например общият тон на европейския символизъм се задава от Верлен, то Рембо примерно е прадядото на всички авангарди. Самоопределенията, или по-точно – манифестните визии на творците за самите себе си и твореното от тях изкуство, също страдат от трудно преодолими противоречия. Тази центростремителност е впечатляваща и е особено ясно различима в конкретните примери, докато общите, интегриращите явлениято модернизъм признаци изглеждат далеч по-абстрактни и несигурни. Но само изглеждат – всъщност именно те са базисните – и точно базисната им положеност ни позволява да говорим за модернизма като за изключително разнолико в своите проявления, но и единно в своите корени явление.

Първите два базисни принципа вече бяха подчертани. **Първият** – модернизмът е изкуството на казването „не“, на отказа, на епатирането на съществуващите норми и конвенции. В зависимост от своите превъплъщения в различните -изми той варира между алиенацията, доброволното изгнание и битуването „извън света“ – до абсолютния бунт, преживяването на реалността като апокалипсис, от чиито развалини обаче може да бъде съграден един различен и по-хуманен свят.

Това всеобщо бунтарство се реализира не само в нови изразни форми и художествени средства. В не по-малка степен става дума и за много рязка, радикална промяна в светоусещането, в баланса между творещия Аз и обществото, между материалния и духовния свят. Лично на мен ми се струва, че именно оттук трябва да тръгнем, ако искаме да изградим една адекватна дефиниция за природата на модернизма. Точно това е общото при всички модернисти независимо от техните изразни средства: фокусът е сменен. Те гледат в посока, различна от тази на техните предшественици – и гледат с различни очи. Вече не какво се случва и какво се е случило има значение за художника,

а как се преживява то – и не какви морални изводи и поуки можем да извадим от случилото се, а какви духовни и емоционални колизии е предизвикало то в емоционалния свят на човека – и как той дава – съзнателно или подсъзнателно – израз на тези духовни преживявания. Този израз е всъщност изкуството, или най-малкото е неговият духовен извор. В този смисъл може да се каже, че не само експресионизмът е експресивен, експресивен е целият модернизъм, защото не отразява, а изразява. Огледалото е изчезнало, на негово място се е появило око, което възприема, и уста, която възпява, крещи и заклина. Сменена е посоката на художествената енергия – не отвън навътре, сиреч от света към художника, а отвътре навън, сиреч от художника към света. И именно това променено отношение е причината за първата характеристика на модернизма – бунта. Със старата хармония и уравниовесеност вече е свършено – модерната чувствителност предполага нервност и острота, предполага модуса на емоционалното съпреживяване вместо модуса на логическото осмисляне. Две плюс две вече не прави четири – и изкуството възприема една качествено нова, неевклидова парадигма.

Именно вследствие на нея бихме могли да формулираме и **втория** общ признак – модернизмът преобръща художествения интерес, преформатира творческата визия от света към неговото субективно преживяване, интересува се повече от духовните и емоционалните измерения на битието, премахва приложните функции на изкуството и поставя в центъра на вниманието индивидуалното съзнание. Сега стигаме до **третия** и може би най-проблематичния принцип: паралелно с отказа си да обслужва определени обществени каузи и да изпълнява приложни функции модернизмът пренася част от дотогавашните функции на съдържанието върху формата на творбата. Тя се оказва важна – защото е превърната в инструмент, чрез който се *надскача* и трансформира реалността; превръща се в носител на *послания*.

В случая не става дума само за търсене на формално съвършенство, при все че и такива търсения са познати в контекста на модернистичното изкуство. Става дума за това, че автономността на изкуството е защитена, включително и чрез способността на формата да изразява определени смислови компоненти, чрез нейното право да има собствен език, който на практика изговаря тъкмо *недостъпното* за наративния такъв.

Модернизмът всъщност е първото художествено явление, при което реалността не е важна сама по себе си – и не е обект на изображение. В контекста на модернистичната творба образите или думите не изразяват реалности, не описват ситуации, не извършват самостоятелни наративни операции – те изразяват субективното отношение на твореца към всичко това – и тъй като в този случай става дума не само и просто за виждане, а и за видения, усети и интуиции, то и самата форма се превръща в техен медиум – като съответните деформации и трансформации изговарят всичко онова, за чието изговаряне простата визия и обикновената логика са категорично недостатъчни. Този процес на пренос на посланията върху формата и художествените средства стига до възможния предел – при абстракционизма например посланието е

носено от самите цветове и от начина, по който те са положени върху платното – като техният говор може да е по-абстрактен, но в никакъв случай не е по-малко интензивен от този на фигуративната живопис; аналогичен метод в литературата е, да речем, заумният език на Хлебников. Като, разбира се, спектърът, с който борави модерното изкуство в това прехвърляне на функции от съдържанието към формата, е огромен – и там където тя не е носител на послания, нейните деформации нюансират изказаното, придават му специфичен аромат, не по-малко насъщен за неговото разбиране от остатъчните нарративни функции на художествената визия.

Свързан с всичко това и може би предполагащ го е **четвъртият** принцип, върху който се гради изкуството на модернизма. Той е най-трудно доказуем и доловим, но за сметка на това съдържа и основната разлика, която категорично отграничава творческия акт на модерния художник от този на традиционния. И тази разлика се състои, накратко казано, в следното: една модернистична творба винаги изразява повече, отколкото можем да предположим, анализирайки нейните пряко изявени визии. Ситуациите, за които се говори в един литературен текст – или които са изобразени върху едно живописно платно, не са важни сами по себе си – те са знак за друго, недоизказано в текста или във визията послание – което именно в своята недоизказаност ангажира наблюдаващия творбата, прави го съпричастен или дори съучастник в нейното художествено битие. Практически нищо в творческия акт на модерния художник не изразява само това, което е изказано или изобразено – то отваря един скрит втори план, допълнителен хоризонт, благодарение на който една временна ситуация или едно конкретно преживяване придобива трансцендентални измерения, кореспондира с универсума. Творбата не казва, тя *отглася*, вмести гласа на твореца в един хор на много други гласове, изгражда мостове между *това тук* и *онова отвъд*. Тя не назовава, а универсализира назованото, придава му едно вътрешно измерение, което е доловимо вече не по пътя на логиката, а по пътя на интуицията и което въздейства като прозрение за скритата същност на нещата. Когато например съзерцаваме слънчогледите на Ван Гог, ние виждаме и усещаме далеч повече от самите слънчогледи, ставаме свидетели на слънцеглавата същност на битието, на претворяващата жажда към светлината, чрез която разцъфва и оживява вселената. По същия начин и разсъмването с неговите капчици роса в стиховете на Лилиев разтварят един друг, вътрешен хоризонт към скритата свежест на този свят, към неговата вечно траеща първозданност; те съешават човешката крехкост с неумолимата пробуда, която се повтаря отново и отново – и която ще продължи да е все така нова и свежа и когато нас вече няма да ни има.

Този принцип е добре известен в литературата за модернизма, но е разглеждан повече като частен феномен, свързан с теорията и художествената практика на символизма. Най-често е свързан със „Съответствията“ на Бодлер – и действително този прочут сонет дефинира изключително точно

тази характеристика на модерното изкуство. Нека си припомним впрочем тези стихове:

*Природата е храм и живите колони
със смътни думи си говорят в този храм;
в гора от символи човек се лута сам,
изпращан от очи, към него благосклонни.*

*И както сливат се, все по-далеч от тук,
в един неясен и дълбок ехтеж ехата –
безкрай като нощта и като светлината, –
тъй съответстват си и мирис, цвят и звук.¹¹*

Това, което можем да доловим в този пасаж, е мисленето за света като привидно разпилян и феноменален, но реално вплетен в една невидима, но осезаема мрежа – в която всичко е свързано с всичко, виждането на едно води до отгласа на друго; самият свят звучи като една тайнствена оратория от отгласи, чийто смисъл може да бъде доловен, но не и разгадан напълно и докрай. Светът – сетивният свят, разбира се, но не *само* той, а също и светът, който обема достъпното чрез скритите сетива на духа – е мъдър според Бодлер – и благосклонен спрямо човека, залутан в лесовете на неговите символи, които е призван да разгадае и изрази – колкото и обречено да е това усилие, колкото и невъзможно да е то да бъде осъществено докрай. Долавянето на този отглас, или може би по-точно казано – мисленето на художника за незримите сводове, които свързват материалните дадености и реалните събития – е същностният смисъл на изкуството, неговата най-висока мисия.

Това усилие впрочем винаги е било осезаемо в изкуството; например, ако се вгледаме в светлината, която озарява лицата в портретите на Веермер, много ясно ще доловим, че неин източник не може да бъде примерно разтвореният прозорец или разпаленото огнище, че тя е хем реална, хем духовна светлина – проникваща в материалното от някакъв незрим източник – и излъчвана сякаш от самите лица – като тяхна аура. Модернизъм търси именно тази *вътрешна светлина*, чийто първоизточник е човешката душа, а не външните условия или отношения, сред които битува човекът. Като цяло модерните художници се домогват до връзките и отношенията между нещата, породени от човешкото възприемане и пречупени през човешкия поглед. В този смисъл те съзнават, че има една *по-висша хармония* – зад и над природата на хаотичния свят. И това е мислене за цялото, за трансценденталното, за универсума, а не за повърхностните напрежения и противопоставяния – подобно изкуството на гадателя, който не точно вижда, а прорицава и разгадава по смътните белези на реалността. За този гадател цялата природа е храм, тя отглася и препредава тайнства и символи, които могат да бъдат разгадани

¹¹ Бодлер, Ш. Съответствия. // Бодлер, Ш. Цветя на злото. Малки поеми в проза. Прев. Кирил Кадийски. С., 1984.

и осмислени единствено от човека. Това осмисляне изисква подозирането и прозирането на втори план отвъд предметите и явленията, усета за един подалечен, скрит и смътен хоризонт, чието съществуване обаче осмисля света, прави го интимно близък и разбираем, заличава противопоставянето между субект и обект. Това е смисълът, който Бодлер влага в стиховете „Природата е храм и живите колони/ със смътни думи си говорят в този храм“; същият смисъл – сиреч разбирането на творческия акт като прозрение – не е чужд и на българските символисти – можем да го доловим в стиховете на Димчо Дебелянов например, чиято „Гора“ играе същата програмна роля, с която разчитането на модернизма е натоварило „Съответствията“ на Бодлер – с тази разлика (която впрочем е симптоматична за българския модернизъм), че при Димчо Дебелянов символиката на гората е да бъде пространство, в което се напластява миналото и в което заглъхват страстните човешки шумотевици, за да се дочува гласът на съкровено, носен от тишината – и че неговият лес изговаря повестта на миналото, изпява морната участ на прежните копнежи:

*Накрай полето, дете плавно излъчва слънцето стрели
и в марни валози потокът с вълни приспивни ръмоли,
меда на отдиha стаила дълбоко в девствени недра,
виши колони непреклонни успокоената Гора.*

*Там дремят приказки старинни, там тае звънка тишина
и в безответните ѝ скути, като вълна подир вълна,
заглъхват хоровете страстни на многогласното поле
и подслон верен в час вечерен намират морните криле.*

*И знае пътникът отруден, че в презноц тръпните листа
с участен ромон ще му спомнят на миналото повестта,*

*в зори низ глъхнали присои, далек от полски прах и дим,
пред него повтор ще въстава животът ласкав и любим,
а денем, лик когато свежда над примирената вода –
ще вижда прежните копнежи там мъдро спящи навсегда.*

При все че е най-ясно доловимо именно в теорията и художествената практика на ранния модернизъм, търсенето на този отглас на духовното, който превръща материята в свой символ и знак, е според мен най-характерната и дълбочинна характеристика на модернистичното изкуство. Същностното модернистично послание, изразено чрез този именно принцип, гласи следното: светът не е само това, което виждаме и осезаваме, той е одарен с по-дълбок смисъл, който сме длъжни да разгадаем, всичко в този свят е свързано с всичко по силата на една универсална хармония, която кара нещата да си говорят и да си влияят; светът впрочем не е механизъм и човекът не е случайно същество, оставено само на себе си, светът е организъм и творецът е призван да изговори чрез своя духовен свят неговите тайни, неговите скрити връзки и взаимозависимости.

И накрая, **петият** принцип, който би трябвало да имаме предвид, когато става дума за природата на модернистичното изкуство – *манифестното говорене*. Този принцип е вече съвсем конкретен – и чрез него всъщност очертаваме както територията на явлението, така и неговата вътрешна диференциация. Манифестните текстове създават концептуалния свод, под който намират приют и авторите, и техните произведения¹², те са нещо като маркери, които отбелязват общата естетическа територия, обитавана от привържениците на един или друг -изъм. Ролята на тези текстове е именно да обособяват, посочвайки на първо място какво съответното течение не е и какво се отрича от делата и творчеството на предходниците, и на второ място – кои са „новите варвари“, какви са техните визии за изкуството, търсенията и идентификационните им белези.

Тук бих искал да отбележа, че манифестното говорене не се изразява само в създаването на естетически манифести. То може да бъде излъчено и чрез есета, рецензии, философски трактати, всякакъв вид обяснителни текстове, художествени произведения и дори различни акции на самите творци. Може да обсеби целия текст или да се концентрира в едно-две изречения сред привидно неутралния критически изказ. В някакъв смисъл то е и повече поведение, стил на изразяване, отколкото завършен словесен продукт. Това говорене обаче играе изключително важна роля в контекста на модернизма – то, от една страна, предначертава една предварителна рамка, която трябва да вмести създаваните от модерните художници творби; от друга страна, чрез него се демонстрира съзнанието за общност – конструира се онова „ние“, което можем да открием в почти всички модернистични манифести; от трета, чрез него се разчистват сметките с миналото, разчиства се и територия, в която може да бъде положено „новото изкуство“. Свръх всичко това манифестното говорене тълкува и обяснява самите артефакти – то се грижи за комуникациите с онази омаловажавана, но не и забравяна фигура, която още Бодлер обозначи с думите „читателю притворен, мой двойнико, мой братко“¹³.

Изброените дотук пет принципа, върху които се гради изкуството на модернизма, определят относително точно неговата природа – сиреч общите белези в това разноречиво художествено тяло, разпростряло се в края на XIX и първата половина на XX век. Те обаче са прекалено общи и със сигурност недостатъчни, когато се опитваме да дефинираме самото явление. За да направим това, са ни необходими още характеристики, отнасящи се към кухнята на модернистичното творчество – към самото „правене“ на художествените му творби. И тук вече ще ударим на камък: тъй като ще потънем във вавилонското разноезичие на неговите школи, течения и индивидуални представители, които вироглаво се отричат помежду си и твърдят почти без

¹² Това звучи парадоксално, но всъщност не е. Повечето модернисти застъпват тезата, че самият им живот е художествено произведение, и се опитват да моделират собствената си съдба подобно на героите от своите текстове.

¹³ Цитирам последния стих от „Към читателя“, въвеждащото стихотворение от „Цветя на злото“ в превода на Кирил Кадийски – по изданието от 1984 г.

изключение, че новото и истинско изкуство започва именно от тях, а всичко досегашно – и особено непосредствените им предходници – представлява само музейна, сиреч никаква актуална ценност. Поради което правенето на общовалидна дефиниция е изгубена кауза – както и да бъде направена тя, в един или друг аспект ще бъде принудена да се изправи срещу застрашително издигащата се вълна на изключенията. Затова може би е по-мъдро да се зарежат илюзиите за изчерпателност – и да се съсредоточим само върху една относителна, употребима в настоящия труд работна дефиниция относно тежкия въпрос що е това модернизъм. Правейки това, ще се окажем изправени пред необходимостта да си служим по-скоро с отказите, отколкото с утвърждаванията на модернистичното изкуство – тъй като в неговия контекст тъкмо отказите са по-определени и по-красноречиви. Модернистите – както посочих в началото, са общност на казващите „не“. Почти без изключения, тяхното творчество е изкуство на бунта и апострофа – изкуство, което демонстрира драматичен отказ да спазва конвенции от всякакъв порядък. То не иска нито да поучава, нито да забавлява – за него не съществуват нито табута, нито свещени и непоклатими истини; не съществува матрица, в която това изкуство може да се напъха с всичките си труфила. То не бива създавано, за да му се наслаждавате и да ви доставя естетическо удоволствие, не иска да ви забавлява, не ви помага за храносмилането след щедър обяд. Най-важното: не ви успокоява, не ви кара да се чувствате уютно. То задълбава в непознатото, в глобалното, представлява един все по-болезнен, но и все по-задълбочен опит за духовно осмисляне на отношенията между Аза и света. То медитира върху „сврхземните въпроси, които никога не разреши“ – както се беше изразил Яворов, то непрекъснато се пита кои сме ние, какво сме и какъв е смисълът на нашето съществуване, то изстрадва най-дълбоките бездни на екзистенциалната ограниченост на човека, на неговото отчуждение и самота, то отказва да гледа ограничено и примирително на човешкото битие – и не обяснява или оправдава, а *проблематизира* живота. И точно това проблематизиране е най-важната и най-същностната негова характеристика.

Това е и много съществен отграничителен белег. Всички други епохи акцентират върху приложната същност на изкуството, върху неговата мисия да служи на някаква институция или кауза: на църквата през Средновековието, на монархическия институт при Класицизма, на разума през Просвещението, на различните властови и нравствени конвенции, на интереса и забавлението през XVIII и XIX век – но донякъде и през всички тези епохи. Модернистите са първите, които отказват тези приложни функции, отказват подчинеността на художника, неговата обвързаност с височайшата поръчка и обществения интерес. За тях подобна субординация е позорен знак: те заявяват, че изкуството е ценност само по себе си, че то служи на самото себе си, че творецът е призван да изрази драмата на своя дух, а не да отговори на предявените към него искания и наложените му конвенции. Изискването за независимост на изкуството, станало известно като принципа „l'art pour l'art“ – или „изкуство за изкуството“, е един от базисните принципи на модернистичната естетика,

чиито модификации можем да открием във всички течения в контекста на модернизма.

Действително въпросът какво по-точно се крие зад термина „модернизъм“ е доста проблематичен – няма съгласие върху темпоралните граници на явлението, нито пък върху кръга от автори и художествени тенденции, които могат да бъдат включени в него¹⁴. Това, което бихме могли да направим, наистина не надхвърля обема на една работна дефиниция: става дума за разнородни и динамични естетически тенденции в последната четвърт на XIX век¹⁵, които намират своята концептуална реализация като художествени течения, развити в отделни страни или в общоевропейски контекст и се характеризират най-общо със следното:

- с ясно изразения индивидуализъм на изповядващите ги;
- с отказа да се приемат приложните функции на изкуството – и с убеждението, че творческият акт и неговият продукт представляват ценност сами по себе си;
- с ново разбиране за баланса между форма и съдържание, при което формалните средства – слово, цвят, линия, звук и прочее, се използват експресивно, като в ред случаи тези елементи на формата, чрез техните съзнателни деформации и абстрахиране от обекта или изобщо от сетивните дадености, се превръщат в носители на художественото послание;
- с отказ да се спазват художествените традиции и свързаната с тях нормативна естетика – и рязкото им отхвърляне като отживели и ненужни;
- с търсене на нови художествени пространства във въображаемото, подсъзнателното и интуитивното, в озарението, видението и съня;
- с разглеждането на самия живот като художествено произведение и с нестандартното, често екстремно поведение на самите творци;
- с подчертано недоверие към цивилизованото и рационалното – и с подчертан интерес към тайнственото и екзотичното, а също и към дивото и примитивното;
- с недоверие към позитивизма с неговите изисквания за рационалност и логичност – и съответно с упование в интуитивното и спонтанното;
- с напрегнати есхатологични визии, при които краят на света се възприема и като катастрофа, и като изход;
- с активно работене със символи и митологеми от древността – както тези на християнската религия, така и тези на източните религии и философии, като обаче съдържанието на мита се деформира и прео-

¹⁴ Един от големите и неразрешени въпроси например е дали романтизмът е модернично течение, или не. В повечето изследвания отговорът е отрицателен, но пък аргументите, с които на това течение се отказва принадлежността към голямото модернистично семейство, са рехави и неубедителни.

¹⁵ „Цветя на злото“ на Бодлер се появява на 25 юни 1857 г., но по това време усещането за общност все още не е налице – то бива демонстрирано много по-късно, през 1886 г., когато излиза „Манифест на символизма“ на Жан Морес.

бръща, за да може той да поеме актуалното според модернистичния художник ново звучене;

- с търсене и използване на гранични ситуации, в които падат маските и се оголва човешката същност;
- с недоверие към социума, държавата, властта – и към техните конвенции и ритуали.

Могат, разбира се, да се посочат и още ред признаци, по-голямата част от които обаче няма да имат универсален характер и поради това би било редно да бъдат разглеждани преди всичко във връзка с отделните модернистични течения. Както вече посочих – не само че няма, но и е практически невъзможно да има изчерпателна и универсална дефиниция на модернизма – и причината е, че той е твърде разнолико и вътрешно противоречиво явление. Различните течения воюват помежду си, като всяко отрича предходното – единни са само по отношение на конвенционалното реалистично изкуство. В контекста на самия модернизъм могат да се отграничат (условно, разбира се) две групи течения: ранен модернизъм, който обхваща символизма, импресионизма, сецесиона и декаданса¹⁶, и авангард, който възниква в годините непосредствено преди и по време на Първата световна война и обхваща експресионизма, кубизма, футуризма, имажинизма, дадаизма, сюрреализма и още много други, жанрово обособени течения, като фовизма например. Част от тези течения са национално обособени и се развиват в една или няколко европейски страни. Такива са: футуризмът – в Италия и Русия; дадаизмът – в Швейцария, Германия и Франция; имажинизмът – в Англия и Русия; експресионизмът – главно в немскоговорящите страни. Други, например сюрреализмът и символизмът, с течение на времето намират разпространение в цяла Европа и дори извън нея.

Темпоралните граници са друг сериозен проблем. Не е ясно например какво да правим с романтизма – можем ли да го причислим към модернистичното изкуство, или не? Отговорът на повечето изследователи е отрицателен – но в същото време в неговата теория и практика можем да открием в зародиш някои от най-основните тенденции на модернистичното изкуство: акцентираният използване на символи, трансформацията на митологеми, афинитета към екзотичното, интереса към тайнственото и невероятното, преоценяването на средновековието като духовно наситена територия и прочее. Също така не е ясно къде свършва модернизмът и къде почва постмодернизмът – според някои автори граничната бразда е 1948 година, когато сър Томас Елиът получава Нобеловата награда за литература; немалко автори обаче причисляват и него, и други нестандартни автори, като Джеймс Джойс и Езра Паунд, към класиката на постмодернизма.

¹⁶ Разграничимостта между тях обаче е също крайно несигурна; например само условно можем да говорим за импресионизъм в литературата; това, което другаде е символизъм, в немскоезичната литература се налага повече чрез термина „сецесион“ – и т.н.

При една такава работна дефиниция няма как да не се запитаме и защо се появява модернистичното светоусещане, какви социални и психологически енергии създават неговата негативна мощ. Употребявам думата „негативна“ не защото в емотивния свят на модернизма липсват позитивни енергии, но защото дори и те се мотивират чрез отгласване от досегашното – и против наложените от него конвенции и правила. Както вече подчертах, модернизмът се оформя *contra mundum* – и е много по-лесно да дефинираме против какво се обявява, отколкото какво защитава. Два вектора „против“ играят основна роля в случая: против позитивистичното познание и вярата в човешкия прогрес, наложена по време на Просвещението, и против доминантата на общността над индивида, сиреч против моралните норми, социалните договорености и регламентиранията табута в обществото, които през втората половина на XIX век, благодарение на прагматиката и фаворизирането на материалния успех, придобиват откровено уродливи форми. Особено дразнещ фактор са проекциите на позитивизма и патернализма в областта на изкуството – там те се налагат чрез институции, като примерно френската Академия, която определя нормите на допустимото и затваря живописиста в един доволно пошъл псевдокласицизъм. В литературата на практика положението е същото: бюргерът очаква единствено забавления – и който мисли другояче, бива пренебрегван и изолиран, чувства се като чужденец в един враждебен свят, скован от унижителните норми на масовата култура. Именно това загърбване на духовното и трансценденталното – при наличието на една критична маса от артисти, видели изкуството като автономна ценност и самите себе си като достатъчно еманципирани, за да направят свой личен избор в разрез с очакванията на тълпата – предизвиква модернистичния бунт, който започва с инкриминираната стихосбирка „Цветя на злото“ на Шарл Бодлер, за да разцъфти само няколко десетилетия по-късно в небивало екстремни форми – в изкуството на авангардните течения около и след Първата световна война.

Българският модернизъм и пространствата на съвременността (Бележки между „Мисъл“ и „Хиперион“)

Търсенето на съвременност е сред постоянстващите теми на българските модернисти – особено на ранните, които, проговорили малко повече от десетилетие след Възраждането (сама по себе си – сепваща хронологична близост), гравитират около два хроносни мотива, централни за критическата им саморефлексия. Първият, общо взето, гласи: „*ние сме пред времето си*“ – с оглед на българското време, мерено по Възраждането. А вторият: „*ние сме след времето си*“ – с оглед на времето, мерено по европейските модерни.

Тези нагласи са разбираеми при представителите на естетическия индивидуализъм на кръга „Мисъл“ и при ранните символисти (от сп. „Наш живот“, „Художник“, „Из нов път“, „Звено“, „Слънчоглед“) – с оглед на общата им позиция на културни строители, осъзнаващи наличния си фундамент като изостанал. Към тях, макар и по-късно, ще се присъедини и сп. „Везни“. Интересно е обаче да се проследят *трансформациите на усета за съвременност* в една по-уталожена фаза на българския модернизъм, когато той вече има и свой национален фундамент – нещо, което наблюдаваме през 20-те години на ХХ в. И съответно – новите „парадокси“, които тази фаза произвежда.

Критическите мотиви за времето и съвременността в процеса на самоосъзнаване на българския модернизъм, с тяхната разноречивост, ми изглеждат важни, защото наблюденията върху тях биха могли да хвърлят по-различна светлина върху струпването на серия знакови литературни кулминации, които традиционно отбелязваме като „парадоксални“ в тяхната сближеност. Разчетени през набелязаните мотиви, те изкушават да бъдат изследвани и през по-фината и скрита хронологическа чувствителност, не само през очевидността на парадокса, на логическото противоречие. При това – доста вероятно е именно описанията от спектъра на хроноса (като анахронизъм, синхронизъм и т.н.) да се окажат по-съответстващи на литературната автентика на периода в сравнение с тези от спектъра на логиката, какъвто е парадоксът. Защото зад струпването на литературни жестове, чиято уместност се усеща като проблематична в собственото време (понякога от самите протагонисти на модернистичните процеси, понякога от техните опоненти или наблюдате-

ли – съвременни или следходни), прозира нещо, което бих нарекла „наличие на *свити времена*“. И то доста разколебава тезата за логическата парадоксалност, или поне я прави относително лесна, повърхностна. От тази предпоставка ще тръгна към хроносния разказ за българския модернизъм, чиито протагонисти ту са пред времето си, ту са след него (какъвто е случаят с „Мисъл“ и ранния символизъм), ту придръпват миналото за легитимация на актуалността (какъвто е случаят с късния символизъм на „Хиперион“).

В този план на мислене, може да се каже, че през първото десетилетие на ХХ в. става ясно видим един процес, започнал да трупа своите потенцици през 90-те години на ХІХ в.: клонящата към модернизъм българска култура излъчва свой специфичен фрагментарен наратив, изявен главно чрез литературата и литературната критика, който, ако би бил хипотетично „разгънат“, доизживян и доизговорен във времето, съвсем не би звучал нелогично, непоследователно, парадоксално. Пак в този смисъл, и вече по-конкретно: знаковите прояви на българския модернизъм, особено в ранния му етап, макар да изглеждат парадоксални ерупции (взривове от противоречия, около които се налепят къде повече, къде по-малко сполучливи аутомитологии и по-късни ретроспективни критически разкази), всъщност са по-скоро явления, формирани на принципа на синкопа (на застигането и прескачането) в силовите полета на едно съгъстено културно време. И ако тук си позволим една добросъвестна спекулация и си представим разпластяването на това време, внимателното издърпване на нишките му, отварянето на пространство, в което неговите „струпани“ точки да се разгърнат в последователни линии – то с лекота би се разгърнал и един относително логичен разказ на/за българския модернизъм.

Позволявам си тази хипотеза поради известно недоверие в „парадоксалисткия“ разказ за онези модернистични десетилетия. Защото всеки разказ преподрежда (и при най-силната тяга към буквалност) – и достоверността на разказите често се оказва илюзия, насочвана по-скоро от стереотипите на мислене върху дадени факти, отколкото от самите факти. Особено когато става дума за факти отпреди век. И то такива, които от случването си са заложени като обекти на патос, идеология и митотворство – и от протагонистите си, и от техните антагонисти, и от съвременните, и от по-късните си интерпретатори.

Ще започна с така наречените „парадокси“, концентрирани в първото десетилетие на ХХ в. – онова малко повече от десетилетно затишие без войни и катастрофи, в което се случват: *1905–1906* – „съвпадането“ на *Траянов* и *Яворов* като родоначалници на символизма, макар двамата да са конститутивно обърнати към противоположни епохи; *манифестната 1907* – със застъпването на „млади“ и „стари“ (когато съвпадат битките на естетическия индивидуализъм срещу реализма с тези на символизма срещу естетическия индивидуализъм); *антологийната 1910* – с експанзията към нови, вече оценъчно структурирани пространства; и множество по-дребни пикове на модернистичното разноречие... до аутомита, или по-скромно казано – *проекта*, „*Хиперион*“. Изобщо – става дума за онова „разширяване“ на историческото

време в първите десетилетия на века и изпълването му с множество естетически времена в опита да се самоусети модернистичната съвременност – макар и с цената на ефекта на „парадоксално“ наслагване на събития.

Тези тенденции са видими още в програмните статии на първите модернистични, или по-точно – на първите отворени към модернизъм, издания. Те по правило излизат с вопъла, че българската литература трябва тепърва да бъде създадена. По правило хипертрофират времевите периоди – опитват се да видят в годината епоха, в съседството – дистанция.

В първия брой на първата годишнина на „Мисъл“ (1892), в „Из съвременната българска повест. Иван Вазов“, д-р Кръстев пише: „Годината 1891 наследи всичките добрини и злини на своята изчезнала вече в бездната на вечността сестрица – 1890-та. Но за жалост, в наследството има повече злини. А ново тя още нищо не е дала, за да видим дали и в нея злото ще седи на златен трон.“ (Кръстев 1892: 2) В тези съждения няма нищо кой знае колко оригинално – нищо, освен апокалиптичната символика, заредена в безобидната смяна на две литературни години. Очакването, желанието за коренно новото сякаш препълва времето, прави бездни и вечности в него и единственият изход от тази апокалиптична визия е в „светлото царство на мечтите“.

„Наш живот“ се появява с малко по-обнадеждаващ и доста по-противоречив литературноисторически обзор. В първия брой на първата му годишнина (1901) Антон Страшимиров започва публикуването на „Мисли върху домашната ни художествена литература“ (до бр. 5), където, покрай другото, срещаме и алегория на модерните идеи на д-р Кръстев и П. П. Славейков, само че – описани като проблемни за литературното развитие: „При такива качества и пред такъв културен блясък, на българския поет се изпречваше дилемата – или да обърне гръб на музите и да се хвърли в празниците на народния си живот, или пък наопаки, да обърне гръб на тоя живот и да се хвърли в прегръдките на грациозните богини. Не бе по силите им да съединят тия две неща! Само в тази проблема на нашия литературен живот след освобождението ни се крие обяснението на факта, че през две десетилетия нито се явяваха силни нови писатели, нито пък се задържаха появилите се слаби.“ (Страшимиров 1901: 19) „Положителната“ съвременна периодизация в този текст на Страшимиров тече по-скоро по линията Вазов–Величков–Алеко, но пък за тях е казано, че „животът бяга изпод перата им“ (за Величков и Вазов) и им липсват „гърди на борци“. (Страшимиров 1901: 20)

През 1906 г., когато започва същински модерното течение на изданието¹, в първия му брой, срещаме „Към звездите“ на Димо Кьорчев. Текстът, посветен на едноименната драма на Леонид Андреев, вече съдържа своеобразната нагласа, с която Кьорчев се откроява сред българските модернистични

¹ Както е известно, А. Страшимиров издава списанието си „Наш живот“, „Наблюдател“ с прекъсвания и промяна на заглавията: през 1901–1902 (г. 1) и 1906–1907 (г. 2) като „Наш живот“ – но с осезаема разлика в концепциите на двете годишнини; през 1910–1911 (г. 3 и 4) като „Наблюдател“; през 1911–1912 (г. 5) отново като „Наш живот“.

критици. Още откриващото изречение гласи: „Една от задачите на човека от няколко века насам бе да открие оня порядък в хода на външния свят, който би отговарял на порядъка в неговата душа.“ (Кьорчев 1906: 21) Това възема не към философската абстракция в прочита на Андреевата драма, заедно с терминологията, в която с лекота (и лека, авторска, отклоненост) се използват понятия като „модерност“, „символизъм“, „импресионизъм“ и т.н. – оставят впечатлението за текст от друга епоха.

Виждаме разликата в стилистиките и оптиките на теоретичните статии от първите броеве на изданията, всички те – опитващи по един или друг начин да теоретизират върху творческия процес в една исторична парадигма – с оглед на времето и съвремението. А именно – разликата между „Мисъл“ от 1891, стария „Наш живот“ от 1901, от една страна, и „Наш живот“ от 1906, от друга – трибуна вече на Страшимиров, Кирил Христов, Теодор Траянов и Трифон Кунев, както го обособява тарторът на групата Страшимиров в свое писмо до Кирил Христов от 1906 г., което ще бъде цитирано малко по-нататък. В тази последователност – като смисъл и поетика, и като венец на втората тенденция – трябва да бъде добавено и Кьорчевото есе „Тъгите ни“ от алманаха „Южни цветове“, 1907. (Кьорчев 1907)

На програмните и концептуалните статии, излезли междуременно, няма да отделям внимание, защото са добре познати. Тук са Славейковите: „Душата на художника“ (1899), „Блянове на модерен поет“ (1903), Предговорът към „Стихотворения“ на Яворов (1904). Тук са и Кръстевите „Живот за нравствен идеал“ (1902) и „За тенденцията и тенденциозната литература“ (1903).

И така, някъде през 1906 г. със сигурност могат да бъдат отбелязани натрупването и преломът, след които част от българската литература явно мисли, усеща и говори за себе си като за модерна.² Именно тогава, в „Българската поезия“ („Мисъл“, г. 5, 1906, № 2, 6, 7), Пенчо Славейков представя налични алтернативи на травматичните дотогава литературни липси. Пак тогава обаче и Страшимиров дава ход на проекта си за „нова литература“, и това е важно съвпадение – преди знаменитата 1907. В писмо до Кирил Христов от август 1906 той пише: „сега трябва да се поведе борба по всички линии – разбира се, само изключително литературна. Ще се опълчим срещу „Мисъл“, ще отплеснем настрана Вазовци и фарфари като моя баба (даже и Стаматов не ме блазни) и ще останем само: ти, Траянов, Кунев и аз.“ (Пенков 1964: 124) И по-нататък: „Излиза, че не с „Мисъл“ ще се борим – всички го напуснаха, включително и Яворов! Минаха синковците при златото на Генадиева: той издава сбирката („премираната“) на Пею Яворов и му дава 200 лв. хонорар, същият издава сборник разкази на Пелинко; Симеон Радев става редактор на „Художник“, за тях работи и любезният Шишманов. Той се е опълчил срещу „Наш живот“ и на мен го каза – „ще останете пак самичък (...) Разбери,

² Динамиката на мисленето и самоназоваването (или липсата на такова) на българската модерност от края на XIX – началото на XX в. е обект на обстойното изследване на Цветанка Атанасова в студията ѝ „Художникът като критик. Подстъпи към идеологията на българския модернизъм“ (Атанасова 2011).

Кириле, тоя поход не бива да лежи само на моите плещи: ще излезе личен. Младите – Кунев, Траянов – нямат значение в тази борба, просто като нови. Ти и аз трябва да сме центъра.“ (Пенков 1964: 127)³ Или, както Христо Христов обобщава в статията си за „Наш живот“, „Конфликтът се пренася на нов фронт. Страшимиров не остава сам. Групата на младите, която ще даде на литературата ни автори като Теодор Траянов, Христо Ясенев, Илия Иванов-Черен, Георги Райчев, Йордан Йовков и Константин Константинов, подкрепя редактора в каузата му за *нова литература*.“ (к.м., Е. Д.). (Христов 1993) За този период (който е и периодът на „съвпадането“ на поетическите манифести на Траянов и Яворов) самият Траянов през 30-те години говори с обезоръжаваща простота – за новите „млади“ и себе си сред тях, за духа на времето, за перипетиите на термините, така флуидно убягващи като предистория и така ревностно фиксирани впоследствие. Това, което особено интригува в думите му, е пълната липса на модернистична интенционалност в разказа на поета, оказал се до голяма степен концептуализиран *отвън* (от критиците, жадни за символистично съвремие) и *впоследствие*. Тук ще напомня, че след забелязването му в „Художник“ (1905–1906) и „Наш живот“ (1906–1907) и след критическия възторг около „Regina mortua“ (1909–1910) същинският символистичен култ към Траянов започва в първите години на 20-те, около антологията „Млада България“ и проекта „Хиперион“. Самият Траянов разказва тази история в един доста снижен патос: като акция, подхваната от Страшимиров покрай модернистичния „Наш живот“ (1906–1907) и завършена от Иван Радославов в „Хиперион“ (от 1922 г. нататък). В първия случай поетът бива провъзгласен (или набеден) за родоначалник на българския индивидуализъм⁴ (от Страшимиров и неговия тогавашен кръг), във втория – за водач на символизма (от Радославов и Хиперионовата задруга). Думите на самия Траянов оставят впечатлението, че той сякаш невинно и неволно се е оказал във фокуса на вниманието на двама от радикалните опоненти на „Мисъл“. Ако пък се съди по изказваните от тях мотивации, те са търсели опори, от една страна, в таланта му, но от друга, което и магнетично ги привлича – в силния му интегритет на модерен поет. В оценките за него доминира пиететът към модернистичната му осъзнатост, към неговата творческа цялостност – „оформеност и определеност“, както се изразява Радославов още през 1914 г. – в „Малко теория и малко спор“ (Радославов 1914: 43).

Ето и спомена на самия Траянов за онези времена: „Тия мои стихове⁵ станаха отправна точка на българския индивидуализъм. Но аз съм нямал тогава съзнание за това. Едва после, когато се събрахме с Димо Кьорчев, Трифон

³ Цитатите на Страшимировите писма са през: Христов 1993.

⁴ Тук виждаме явно несъответствие на употребите на термина „индивидуализъм“ – между сегашното литературознание и автентичното му литературно битуване в първите десетилетия на XX век.

⁵ Става дума за стиховете му, публикувани в сп. „Художник“ през 1905, които са и първите му съществени публикации. Макар да дебютира още през 1899 в сп. „Смях“, Траянов посочва като начало на поетическите си изяви в периодиката 1905 г.: „Пър-

Кунев, Илия Иванов-Черен и вземахме живо участие в подновеното списание на Антон Страшимиров „Наш живот“, почнахме да съзнаваме значението на своята работа. Ние от началото имахме само съзнанието, че трябва да съворим нещо ново, различно от това, което са дали нашите предшественици. Индивидуализмът дойде импулсивно... Нашата групичка не беше свързана с никакви принципи: обединяваше ни повече едно общо самочувствие. Впоследствие се яви с критиките си Ив. Радославов; той кръсти нашата поезия и нашето движение „български символизъм“ (Генадиев 1932: 3) И в тези думи не откриваме нито самосъзнание за Траяновото лидерство над българския символизъм, нито дори ясна представа за разграничението индивидуализъм – символизъм, що се отнася до времето на „Наш живот“ от 1906–1907 г. А стихотворението „Нов ден“, което ще се окаже главен коз на Хиперионовия проект, минава направо незабелязано – в графата „тия мои стихове“. Ако се съди по това интервю на Иван Генадиев с Теодор Траянов, Траянов оценява като символистично творчеството си от „Regina mortua“ нататък. Предишните си публикации определя като „индивидуализъм“.

С тази поредица от цитатни щрихи се опитвам да покажа как границите на „манифестната 1907“ всъщност са много неясни и подвижни и как онова, което знаем за нея като хрестоматиен факт („парадоксалното“ струпване на „Млади и стари“ на д-р Кръстев, от една страна, и „Из нов път. Литературен манифест“ на Иван Ст. Андрейчин и „Тъгите ни“ на Димо Кьорчев, от друга), вече до голяма степен се е случило в нейния притвор – 1905–1906 г. И това случило се е точно толкова привидно противоречиво и дълбинно логично, колкото и литературно-естетическата събитийност на самата 1907. В тази последователност, не трябва да забравяме, че дори знаковият предговор на „Млади и стари“, с незначителни различия, е публикуван на страниците на „Мисъл“ през 1906 г. под заглавието „Един поглед върху нашата литература“⁶ (Кръстев 1906: 28–32)

А разстоянията във времето са смайващо малки. „Нов ден“ („Художник“, 1905, № 3–4) – срещу „Песен на песента ми“ („Мисъл“, 1906, № 4); „Наш живот“ – срещу (и в един съществен литературноисторически смисъл – *между*) „Мисъл“ и „Художник“ (през 1906); „Из нов път. Литературен манифест“ („Из нов път“, 1907, № 1) и „Тъгите ни“ („Южни цветове“, 1907) – срещу „Един поглед върху нашата литература“ („Мисъл“, 1906, № 1), който впоследствие ще се трансформира във „Вместо предговор“ („Млади и стари“, 1907).

В горното изреждане бих обърнала отделно внимание на първата опозиция – не защото жанрово се отличава от останалите (критически текстове или критически проекти), а защото представя особено нагледно процесите, произвеждащи това „парадоксално“ струпване. Ако проследим генеалогията

вите ми работи, които обърнаха внимание на обществото, бяха печатани през 1905 г. в списанието „Художник“, издавано от Павел Генадиев“ (Генадиев 1932: 3).

⁶ По-подробно за това пише Цветанка Атанасова в статията си „Културното мисионерство на кръга „Мисъл“ (Атанасова 2014: 63).

на тази опозиция, ще стигнем именно до „свитите“ в точки времеви линии, спекулативно фиксирани като точки от ретроспективните критически разкази за тях, – до онова типично модернистично сработване на спонтанност и преднамереност, което създава благодатна почва за автоматите и ретроспективните концептуализации, без които полето на модернизма би изгубило много от своята емотивна притегателност и обръкваща магичност.

Както е известно, осъзнатото противопоставяне на „Нов ден“ и „Песен на песента ми“ в литературната история съвсем не започва през 1905–1906, когато те излизат на страниците на „Художник“ (Траяновото стихотворение „Нов ден“, 1905) и „Мисъл“ (Яворовото стихотворение „Песен на песента ми“, 1906). То е формулирано двадесетина години по-късно, от Иван Радославов – като част от един по-мощен и последователен процес на преакцентирание на ценностите и върховете фигури на българския модернизъм – процес, с чието конструиране Ив. Радославов се захваща през второто десетилетие на ХХ в. В търсене на едър контрапункт на кръга „Мисъл“ (и на съпоставим конкурент на Яворов в частност) Радославов с видима преднамереност уплътнява в критическите си текстове концептуалността на българския символизъм, като апогеят на това усилие е изобретяването на проекта „Хиперион“. А като алтернатива на Яворов хипостазира Траянов.

Първият, и по-общ, процес – конфронтиранието срещу модернизма на кръга „Мисъл“ и теоретизирането на българския символизъм като негова алтернатива – става видим в Радославовите текстове през 1912 г., когато публикува статиите си „По повод Тургенева (Отворено писмо до П. Ю. Тодоров)“ („Наш живот“, г. 5, 1912, № 5) и „Градът“ („Наш живот“, г. 5, 1912, № 7–8). В първата статия, в полемика с Тодоров като един от „Мисъл“, Радославов роптае срещу „бездарните подражания на модернизма у нас и в Русия“ (Радославов 1912: 277). Във втората фиксира поетическия топос на града като приоритет на новата генерация поети (и макар и бегло, споменава творчеството на Траянов като саморазбиращ се връх в изявите ѝ) (Радославов 1912а: 263) Тази линия ще продължи и през 20-те години – в текстове като „Общочовешко или национално изкуство“ („Хиперион“, г. 1, 1922–23, № 1), „Творчество и форма“ („Хиперион“, г. 4, 1925, № 9–10), „Родно или чуждо“ („Хиперион“, 6, 1927, № 9–10), „Творчество и живот“ („Хиперион“ 1928, № 8) и т.н.⁷

⁷ Сюжетът на българския символизъм с оглед на антагонизма „Хиперион“ – „Мисъл“ и конкретното противопоставяне Траянов – Яворов има своята активна интерпретация в съвременното литературознание. В случая, с оглед на конкретната проблематика и на собствените си избор за ориентация в нея, ще насоча към следните текстове: „Новият ден на Траянов“ на Стоян Илиев (Илиев 1981); „Траянов срещу предходните литературни митове и (в частност) срещу мита Яворов“ на Михаил Неделчев (Неделчев 1987); „Българските символизми“ и „Извън-редният Яворов: между „Мисъл“ и „Хиперион“ на Бисера Дакова, (съотв.: Дакова 2004 и Дакова 2014); „От авторитета до мита (Наблюдения върху модернистичния печат от първите три десетилетия на 20. век)“ и „Антологиите в медийния сюжет Яворов – Траянов

Противопоставянето на различните символистични проекти (на кръга около „Наш живот“ от 1906; на кръга около „Художник“; на кръговете около „Звено“, „Листопад“, „Родно изкуство“ и „Везни“) срещу сложилите се като фундаментален модернизъм на „Мисъл“, а и помежду им – все пак е в духа на спонтанния критически разговор, спор, полемика.

В противопоставянето на проекта „Хиперион“ срещу проекта „Мисъл“ обаче (съответно на Траянов срещу Яворов, на „Нов ден“ срещу „Песен на песента ми“, като последното е особено отчетлива индикация!) – прозира не просто динамиката на текущ процес, а стратегия, преднамереност, експеримент или поне спекулация⁸ във/с времето. Реално това противопоставяне се осъществява от 1921–1922 г. нататък (с подготвянето и излизането на Радославовата антология „Млада България“). Структурирано е като добре обмислена ретроспекция. И което е най-интересното – опитва се да уплътни като съвременен едно явление, което дори за българския контекст звучи анахронично. В този, макар и утвърден, стереотип на мислене за „Хиперион“, разбира се, има редица пробойни.⁹ Въпреки това, дори да се усъмним в анахроничността на този нов символизъм посред и дори след авангардите на 20-те години – факт е, че тематизирането на двете „първи“ символистични стихотворения от страна на Радославов двадесетина години след появата им (и то – като актуален проблем, не в усмирения модус на литературната история) прави впечатление като хронологически спекулативен жест. И тук идва ред да бъдат цитирани ключовите текстове на Радославовия символистичен проект от това време: „Идеи и критика“, т. 1 (1921), Предговорът към антологията „Млада България“ (1922), статията „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)“ („Хиперион“, 1925, № 1–2), „Идеи и критика. Пенчо Славейков и Пейо К. Яворов“ („Хиперион“, 1928, № 3), най-сетне – „Българска литература. 1880–1930“ (1936).

Покрай тези текстове се натрупват редица реакции – и противникови, и съмишленически, и отговорите на самия Радославов. Става нещо повече от

(Наблюдения върху литературния печат през 20-те години на 20. век“ на Калина Лукова (съотв.: Лукова 2008 и Лукова 2009); „Залезът на „Хиперион“. Поглед върху последната годишнина на списанието“ на Надежда Александрова (Александрова 2013); „В подмолите на „Хиперион“ – или символистичната версия на авангарда“ на Едвин Сугарев (Сугарев 2014).

⁸ Тук ще отбележа, че в отзива си за проекта „Хиперион“ по повод Радославовата книга „Идеи и критика“ още Гео Милев насочва към неговата манипулативност. (Милев 1921–1922а) А в „Поезията на младите“, с оглед на поетиката на късните символисти, той говори за „сръчно манипулиране с готови вече форми, изработени с тежък труд от няколко по-стари генерации“ (Милев 1924: 67). Вместо реториката на манипулацията обаче аз бих предпочела тази на спекулацията, защото насочва по-прицелено към Радославовото интелектуално усилие по теоретизиране при създаването на проекта „Хиперион“ и преподаването на българската литературна история от първите десетилетия на ХХ в.

⁹ На тази тема подробно се спира Едвин Сугарев в статията си „В подмолите на „Хиперион“ – или символистичната версия на авангарда“ (Сугарев 2014).

дебат. Конструира се литературна история с актуален патос и ожесточение – събират се времената: укротеното, отминало време на „Мисъл“ бива въввлечено в схватка с войнстващото настояще на Хиперионовото братство. Битката, разбира се, е за ценности и съответно – за ценностно самоутвърждаване. И повече от всичко я разконспирира собствената ѝ хронологическа спекулативност: анахроничността на „Хиперион“ и изкуствено извиканата синхроничност на „Мисъл“ през 1920-те; актуализирането на рецензии от 1909–1910 г. (на Димо Кьорчев, Петко Росен, Божан Ангелов за „Regina mortua“); спорът за символистични дебюти от 1905–1906 (последните две – явни акции за доказване на символистическото първенство на Траянов). Сякаш българският символизъм извиква своя противник от небитието, за да доизкаже самия себе си, защото времето от 1905 до началото на 1920-те не му е било достатъчно. Катаклизмите на историческите събития са прекъсвали и отнемали от времето на символизма. Образите и езиците на войните и кризите са изземали мястото на неговите, символистичните, образи и езици. И което е най-радикалното в това посегателство – обезсмисляли са ги, така както са обезсмисляли и самото символистично времепространство: като философия, естетика и поетика. Но най-после – и това вече е от кръга на собствено естетическото – останала е недонамерена самата идентичност на българския символизъм, защото противникът предходник вече не е бил достатъчно силен, за да провокира анти-агона на неговото самоутвърждаване. Така, колкото и неочакван да изглежда изводът, през 1920-те „Хиперион“, покрай другото, връща към живот и „Мисъл“ – подбуждайки към полемика застъпниците на кръга – за да досъздаде достойната платформа, от която пълноценно на свой ред да се оттласне символизъмът на 20-те.

Аксиологическата прицеленост и наличието на историческа стратегия в проекта „Хиперион“ са фиксирани и в Траяновия разказ: „Хиперион“ се създаде, казва Траянов, за да се направи една преоценка на ценностите от миналото, като се установят основните линии на българското литературно развитие...“ (Генадиев 1932: 3)

В контекста на този спор за ценности, време и място (бих го нарекла още „спор за присъствие“) – като критики и защиты на проекта „Хиперион“ се подреждат множество критически текстове, които ще останат като полемични и учителни примери в българската литературна история. Сред тях са преките критики на антологията „Млада България“ и проекта „Хиперион“: „Декаденти и семковщина“ на Стефан Младенов („Листопад“, г. 5, 1923–1924, № 9–10), подкрепенена от едноименната статия на Николай Райнов в същото списание („Листопад“, г. 6, 1924–1925, № 1), и „Между сектантство и демагогия“ на Владимир Василев („Златорог“, г. 4, 1923, № 2, 3). Тук, с малко по-особен статут, са и полемиките на Гео-Милев към късния символизъм и Радославов в частност.¹⁰

¹⁰ В случая виждам най-вече „Поезията на младите“, обявила късния символизъм за „мъртва поезия“ (след Георги Цанев и преди Атанас Далчев и Димитър Пантеле-

Междувременно Хиперионовата задруга откликва с концептуални отговори, повечето от които са малко поотложени, като се изключи първата зашита на „Млада България“ от страна на Радославов – „В отговор на няколко недомислия“ („Хиперион“, г. 1, 1922, № 4–5).¹¹ Сред тях е извънредно важната за спора около българския символизъм студия на Ив. Радославов „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)“, в която се отделя особено място на „Нов ден“ като на символистично начало („Хиперион“, г. 4, 1925, № 1–2). В същия брой на „Хиперион“, в рубриката „Идеи и критика“, излиза и статията „Как те пишат история (Един закъснъл, но не излишен отговор)“, с която Радославов отговаря на „Между сектантство и демагогия“ на Вл. Василев („Хиперион“, г. 4, 1925, № 1–2). Пак там е отпечатан и литературният преглед на Петко Росен (един от първите апологети на Траянов – с рецензия

ев) и за „сръчно манипулиране с готови вече форми“ (Милев 1924: 67).

Но близостите и престрелките между Гео Милев и Иван Радославов в този малък, но напрегнат литературен период (първата половина на 20-те години – около излизането на „Идеи и критика“ (1921) и „Млада България“ (1922) на Радославов и „Антология на българската поезия“ (1925) на Гео Милев) са по-дълга и усложнена тема. В нападките си срещу късния символизъм, Радославов и „Хиперион“ Гео като че ли е провокиран най-вече от подценяването на Яворов, който за него докрай си остава кумир и трагико-поетическа еманация. Затова Радославовият опит да настави Траянов на неговото място в литературната история разбираемо афектира автора на „Панихида за поета Яворов“. При това обаче Г. Милев, защитавайки Яворов, не губи от поглед ценността на Траянов. В отзива си за „Български балади“, по повод „новата вътрешна форма и новия строеж на Траяновите стихотворения“ и оценявайки „Regina mortua“ като „малка литературна революция“ (Милев 1921–1922: 103), Г. Милев говори за Траянов като за поет, постигнал онзи символизъм, който самият той определя „не като име на литературна школа, оная, която възникна и се разви във Франция в края на миналото столетие, колкото като естетическа идеология, възможна всякъде и всякога“ (Пак там: 104). Говори и за неуместността на Траяновото излизане от „неговия сплендид изолейшън“ и ненужното свързване с „неколцина свои другари“ в послеслова на „Български балади“, „излишен като всеки послеслов“, като се заканва да се изкаже по-подробно по този повод друг път. (Пак там: 111). С това Г. Милев достатъчно ясно разграничава отношението си към поета Траянов от това към Радославовата и Хиперионовата митологема Траянов. Много скоро, в бр. 17–18 на същата годишнина на „Везни“, той осъществява заканата си да изясни своята позиция и по втория въпрос, като обявява Радославовото издание на „Идеи и критика“ от 1921 за „сборник фейлетони“ и обвинява автора, че е запратил Яворов при „поколениято на Кирил Христов“ (Милев 1921–22а: 317) чрез манипулативна емфаза на ранното му творчество.

Радославов от своя страна критикува Гео-Милевата „Антология на българската поезия“ (1925) и изобщо литературноисторическата ориентация на Гео (Радославов 1925а), но пък именно на страниците на „Хиперион“ излизат подкрепящите думи на Людмил Стоянов за поемата „Септември“, тогава когато почти никой не смее да говори за нея – в „Революционна поезия“, ч. 2 („Хиперион“, г. 4, 1925, № 4) (Стоянов 1925).

¹¹ Статията е отговор на критиката на Николай Райнов във в. „Слово“ от 1922 г.

за „Regina mortua“¹²) – „Литературата ни вчера и днес“ („Хиперион“, 1925, г. 4, № 1–2, 3), където авторът защитава проекта „Хиперион“ срещу проекта „Мисъл“ и съответно изтъква Траянов пред Яворов. В същия брой четем и „Отговор на една критика“ на Моис Бенароя („Хиперион“, г. 4, 1925, № 1–2) – текст, провокиран пряко от „Декаденти и семковщина“ и отново напомнящ и акцентиращ първенстващото място на Траяновия „Нов ден“. В същия дух и отново адресиран до критиката на Ст. Младенов е и „Символизъм и професорска наука“ на Ив. Радославов („Хиперион“, г. 4, 1925, № 4).

Покрай цялостната акция по монументализирането на Траянов¹³, особено ефектен е случаят с претовареното с манифестен ангажимент стихотворението „Нов ден“. Един от ярките документи в тази връзка, както вече стана дума, е студията на Ив. Радославов „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)“ (Радославов 1925) Така Траяновият текст, макар да е хронологически предпоставен спрямо Яворовия, благодарение на Радославовата ретроспективна (а и свръх-) интерпретация се оказва естетически следващ, сугестиран е като по-нов – доколкото е израз на един новаторски, революционен поетически етап. А пък Яворов, пак благодарение на тази интерпретация, се оказва изкуствено състарен, запратен от Радославов при „поколенията на Кирил Христов“ и идентифициран само с ранното си творчество, по думите на Гео Милев в цитираната статия (Милев 1921–1922а). На тази критическа процедура Михаил Неделчев дава подробно и страстно описание, изтъквайки личните и идеологическите акценти в опозициите: „Хиперион“ срещу „Мисъл“ и Траянов срещу Яворов. (Неделчев 1987)

И така, в случая „Нов ден“ се оказва сугестивно следпоставено на „Песен на песента ми“. Не само поради презумпцията, че символизъмът, и то концептуалният, осъзнатият (както Радославов описва Траяновия символизъм), все пак е следпоставен на кръга „Мисъл“ в контекста на българската литературна история. Но и защото самото стихотворение става тема значително след времето на възникването си – двадесетина години по-късно, и след натрупването на култовата патетика около Траянов през второто десетилетие на века. И съдбата на този малък текст особено отчетливо нагледява „Хиперион“ като спекулативен исторически проект – като проект, измислящ, произвеждащ или поне преподреждащ българската литературна история.

В един по-общ план на описание на модернистичните процеси – интересното е, че именно символизъмът, който в естетическите си заявки се отдръпва

¹² Тук ще припомним, че Траяновата „Regina mortua“ събира възторзите на един доста разнороден кръг от автори, част от които са преди и извън проекта „Хиперион“: Константин Величков, Божан Ангелов, Петко Росен, Димо Кьорчев, Иван Радославов, Ботьо Савов, Гео Милев, Людмил Стоянов, Васил Пундев, Моис Бенароя и др. Калина Лукова ги поделва на апологети, предшествващи и принадлежащи на „хиперионовата парадигма“. (Лукова 2008)

¹³ Между другото, тази метафорика се формулира първоначално извън лагера на модернистите. С присъщия си самороден усет Александър Балабанов още през 1907 г. категоризира: „паметника Траянов“ срещу „камъка Славейков“. (През Лукова 2008)

от тематизирането на социалното съвремие, проявява такава дълбинна жажда за естетическо съвремие, за присъствие, наличност тук-и-сега в битието на българската култура, като при това моделира цяла *своя* история – тогава, когато художествените му прояви по една или друга причина се възприемат като отвъд-апогейни, дори анахронични.

В проекта „Хиперион“ принципната индиферентност към актуалното, конкретното, буквалното, социално действителното сякаш се компенсира от трансцендираща свързаност с абстрактни, но фундаментални в плана на културата наличности. Така както в символистичните текстове конститутивно преобладават различни форми на абстракция (универсалните аналогии, реминисценциите към Платоновите ейдоси и сенки), а конкретните им поетически проекции са също толкова абстрактни (алюзии, символи, съответствия, не логически доказуеми фигури) – така и най-големият исторически проект, подреждащ цялостната система на българския символизъм (проектът „Хиперион“), преизмисля, преизказва литературната история в един модус, който е и действителен, и не – подобно на приказката, която отвежда до архетипни истини чрез спекулативен разказ, съчленен от недотам действителни герои и ситуации. В този смисъл Радославов разказва и отстоява в литературната реалност една история, на която едва ли някой вярва докрай. Дори самият Траянов в коментарите си – само десетина години по-късно¹⁴ – както стана дума, звучи някак тъжно-скептично отстранен от вихъра на „Хиперион“ от първата половина на 20-те – като въввлечен в чужд разказ. Но какво значение имат всичките неверия и полемики, щом българският символизъм е успял да стигне до своята есенция на догмата – и с това е станал вече не толкова уговоръчно „български“, станал е именно символизъм в най-смелите възжеления на символистите. На символистите изобщо. Разтворил е пространство за българското символистично съвремие.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Александрова 2013:** Александрова, Н. Залезът на „Хиперион“. Поглед върху последната годишнина на списанието. // *Българският* литературен модернизъм: http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/n_alexandrova
- Атанасова 2011:** Атанасова, Цв. Художникът като критик. Подстъпи към идеологията на българския модернизъм. // *Критическото* наследство на българския модернизъм. Т. 4. С., 2011, с. 7–48.
- Атанасова 2014:** Атанасова, Цв. Културното мисионерство на кръга „Мисъл“. // *Българско* и модерно. Към изучаването на новата българска литература. С., 2014, с. 57–66.
- Генадиев 1932:** Генадиев, Ив. Един час при Теодор Траянов. // *Лит.* глас, 4, 1932, № 144. Цит. по: Балабанова, В. Теодор Траянов. С., 1980, с. 149–152.

¹⁴ В цитирания материал на Иван Генадиев (Генадиев 1932).

- Дакова 2004:** Дакова, Б. Българските символизми. // Първа публикация във: *Вечните страсти български*. Почит към Тончо Жечев. С., 2004, с. 248–253. Цит. по: Българският литературен модернизъм: http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/bisera_d
- Дакова 2014:** Дакова, Б. Извън-редният Яворов: между „Мисъл“ и „Хиперион“. // *Българско и модерно*. Към изучаването на новата българска литература. С., 2014, с. 115–128.
- Илиев 1981:** Илиев, Ст. Пътищата на българските символисти. С., 1981.
- Кръстев 1892:** Кръстев, Кр. Из съвременната българска повест. Иван Вазов. // *Мисъл*, 1, 1892, № 1.
- Кръстев 1906:** Кръстев, Кр. (подп. В. Миролубов). Един поглед върху нашата литература. // *Мисъл*, 16, 1906, № 1.
- Кьорчев 1906:** Кьорчев, Д. Към звездите. // *Наш живот*, 2, 1906–07, № 1.
- Кьорчев 1907:** Кьорчев, Д. Тъгите ни. // *Южни цветове*. Тримесечен литературен алманах. С., 1907, с. 61–111.
- Лукова 2008:** Лукова, К. От авторитета до мита (Наблюдения върху модернистичния печат от първите три десетилетия на 20. век). // *Бълг. език и литература*, 2008, № 6. Цит. по: *LiterNet*, № 1 (110), 20.01.2009: http://litenet.bg/publish23/k_lukova/ot_avtoriteta.htm
- Лукова 2009:** Лукова, К. Антологиите в медийния сюжет Яворов – Траянов (Наблюдения върху литературния печат през 20-те години на 20. век). // *Бълг. език и литература*, 2009, № 2. Цит. по: *LiterNet*, № 7 (116), 15.07.2009: http://litenet.bg/publish23/k_lukova/antologiite.htm
- Милев 1921–22:** Милев, Г. Критичен преглед. Български балади от Теодор Траянов. // *Везни*, 3, 1921–22, № 6.
- Милев 1921–22а:** Милев, Г. Критичен преглед. [Рецензия за „Идеи и критика“ от Ив. Радославов]. // *Везни*, 3, 1921–22, № 17–18.
- Милев 1924:** Милев, Г. Поезията на младите. // *Пламяк*, 1, 1924, № 2.
- Неделчев 1987:** Неделчев, М. Траянов срещу предходните литературни митове и (в частност) срещу мита Яворов. // *Теодор Траянов*. Нови изследвания. С., 1987.
- Пенков 1964:** Пенков, Н. Д. Непубликувани писма на А. Страшимиров. // *Лит. мисъл*, 1964, № 1.
- Радославов 1912:** Радославов, Ив. По повод Тургенева (Отворено писмо до П. Ю. Тодоров). // *Наш живот*, 5, 1912, № 5.
- Радославов 1912а:** Радославов, Ив. Градът. // *Наш живот*, 5, 1911–12, № 7–8.
- Радославов 1914:** Радославов, Ив. Малко теория и малко спор. // *Родно изкуство*, 1914, № 3–4.
- Радославов 1921:** Радославов, Ив. Идеи и критика. С., 1921.
- Радославов 1922:** Радославов, Ив. Предговор към Млада България. // *Млада България*. С., 1922.
- Радославов 1925:** Радославов, Ив. Българският символизъм (Основи – същност – изгледи). // *Хиперион*, 4, 1925, № 1–2.

- Радославов 1925а:** Радославов, Ив. Една „Антология на българската поезия“. // *Хиперион*, 4, 1925, № 3, 137–141.
- Стоянов 1925:** Стоянов, Л. „Революционна поезия“. Ч. 2. // *Хиперион*, 4, 1925, № 4.
- Страшимиров 1901:** Страшимиров, А. Мисли върху домашната ни художествена литература. // *Наш живот*, 1, 1901–02, № 1.
- Сугарев 2014:** Сугарев, Е. В подмолите на „Хиперион“ – или символистичната версия на авангарда. // *Българският литературен модернизъм*: <http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/edvin>
- Христов 1993:** Христов, Хр. „Наш живот“/ „Наблюдател“. // *Периодика и литература*. Т. 2. С., 1993, с. 515–544. Цит. по: *Българският литературен модернизъм*: http://bgmodernism.com/analitichni_statii/Nash_jivot_Nabliudatel_review

Мария Литискова

Тльон, Укбар, Orbis Tertius, или скритият архив на Библиотеката на Острова на блажените

Остров на блажените сенки няма.

Сирак Скитник

Мнозина след Омира са писали и описвали Острова, от които някои са се лутали само да го търсят и като не могли да го намерят – отричат съществуването му.

Пенчо Славейков

Неговите книги имат маски – книги двойници.

Валери Стефанов

Откриването на Острова на блажените дължа на една енциклопедия и едно огледало. Страбон, Полибий, Вергилий и Платон са взели участие в описанието и поддържането на историите за съществуването на този Остров (както и на Библиотеката на Острова). Описанието на Острова се среща в прочутата картина на Бьоклин „Островът на мъртвите“, включена в „Истории на вечността“, енциклопедия на Книжовното дружество, том XI, година на издаването не е посочена. Копие от същата картина под заглавието „Одисей, копнеещ на морския бряг“ откриваме във въпросните „Истории на вечността“ като илюстрация към статия за гроба на Одисей, който според преданието е разположен на скалист връх на брега на морето, ограден от големи дялани камъни, а по средата има стълп, някога явно служил за жертвеник. Първото описание на гроба на Одисей на Острова се среща в „Истории на античните цивилизации“ на френския културолог от XIX в. Виктор Бернар. В „Истории на вечността“ – едно авторитетно издание на Книжовното дружество – се посочват писма и още някои неизвестни дотогава факти от културната история на Острова, които впоследствие бяха отпечатани в една отделна книга под заглавието „Неизвестни материали от „На Острова на блажените“. В този свитък твърде уклончиво и алегорично се визират някои по-ранни преписи, как-

то и историографски имена на жителите на Острова. Преписът на този свитък с имена беше публикуван и включваше:

1. Боре Шотор – Ботев.
2. Буне Войдан.
3. Видул Фингар – Белчев.
4. Витан Почек.
5. Велико Доля, поправено на Велико Меруда – Великсин.
6. Горо Шуман – Миларов, поправено на Андрейчин.
7. Доре Груда – Петко Рачов Славейков.
8. Китан Въгаф – Алеко, после е било записано Никола Козлев, но впоследствие зачертано.
9. Димо Горготина – Алеко, поправено на Кирил Христов.
10. Силва Мара – Мара Белчева.
11. Климе Латина – Вазов.
12. Райко Подрумче – Величков.
13. Иво Меруда, поправено на Иво Доля – П. П. Славейков.
14. Тиме Разделина – Яворов.
15. Тихо Чубра.
16. Секул Саламб.
17. Недан Лодов.
18. Нягул Каравела – Миларов.

Друга извадка от преписа на имената на жителите на Острова, която излиза в същия свитък от „Неизвестни материали от „На Острова на блажените“, сочи само инициалите на А. Б., а под тях е написано: „Роден е на 17 април, 1827 в Х.“. Смисълът на този фрагмент не е установен, което би могло да доведе до усъмняване в автентичността му, особено като се вземе предвид фактът, че като творения на А. Б. са посочени „1000 души“, „На Балкана“, „Нямам роден край“, „На бесилката“ – като свободен превод на Франсоа Вийон. В същия историографски препис се посочва името на Сабо Лепарда, като се отбелязва, че „зад нищо незначещия псевдоним Сабо Лепарда се крие някой известен поет, може би някой публицист политик, не е чудно и да е някой съвсем неизвестен човечец“. Объркващите следи продължават да съществуват в този ръкопис (открит в хранилищата на Българското книжовно дружество), особено като се има предвид явното разсейване на преписвача, който два пъти е направил един и същ огледален препис на ръкописа под две различни имена, които по пътя на метафизиката на името могат да насочват към два или повече субекта, могат да принадлежат на един и същ субект, явяващ се под друго име, или да насочват към мъглявини от референции (което не прави немислимо тяхното възможно съществуване). Тук прилагаме само двата огледални преписа, които стоят под имената на Сабо Лепарда и Спиро Година.

I.

„Нищо положително не се знае за живота на автора на една от най-оригиналните и духовити книги **не само на Острова на блажените**, на **„Върволицата на дните“**.“

II.

„Нищо положително не се знае за живота на автора на една от най-интересните и духовити книги не само на Острова на Блажените – на **„Върволицата на дните“**.“

След този *огледален препис* към имената на Сабо Лепарда и Спирос Година следва *огледално описание и на самата книга* **„Върволицата на дните“**. Тук ще приложим само първоначалното разположение на двата преписа, описващи и насочващи към съществуването на книгата **„Върволицата на дните“** (включена в самостоятелния свитък, издаден от Книжовното дружество под заглавието „Неизвестни материали от „На Острова на блажените“):

I.

То е една своеобразна Божествена комедия, в която... **Книгата носи подзаглавие Календар**, разделена е на четири части: Пролет, Лято, Есен, Зима. Пред всяка част има пролог и епилог, в който се характеризира дадена част и се доизхвърлят няколко камъчета, неизхвърлени в текста. И след това, ден по ден, нижат се кое къси, кое дълги стихове: песни, оди, елегии, химни, сатири, епиграми – всевъзможни форми и размери. На голям празник, като Великден, Коледа, Нова година, са сбриани повече песни в една група. **Тая книга е плод на богата фантазия и немалък композиционен талант.**

Във втория огледален препис книгата „Върволицата на дните“ е описана като:

II.

То е една своеобразна „Божествена комедия“ – твърде човешка – и твърде пикантна дори. Книгата е разделена на четири дяла – според четирите годишни сезона – Пролет, Лято, Есен, Зима. Пред всеки дял има Пролог, а подир – Епилог, които обединяват пръснатите в дяла пиеси и им дават външно и вътрешно единство. По тоя начин се открива една обща концепция на **книгата, която външно изглежда нещо като обикновена сбирка стихове без каква и да е умисъл**, натрупани в едно. По календарния ред дните нижат се тука песен по песен: песни, оди, елегии, химни, сатири, епиграми, параболи – всевъзможни форми и размери. На по-големи празници – като Нова година, Коледа и Великден – са събрани в една група по няколко песни. **Книгата е плод на богата фантазия и не малък композиционен талант.**

Внимателният читател може би ще види асиметрията на двата преписа и ще се усъмни в техния архи-образ (в неговото наличие или в неговото „архи“). Това би довело и до усъмняване в „огледалния образ“ и неговите зна-

кови функции, но не и в наличието (макар и неналично като присъствие) на следи от такива образи, които, дори и да не са пълни копия (дубли), се явяват частични копия (които за удобство наричаме „копия“, ползвайки се от терминологията на Еко). Това, от своя страна, не изключва **наличието на други частични копия или преписи** от така цитираните *огледални образи на описанията на книгата „Върволицата на дните“*, **не изключва и наличието на прототекста на тази книга – придружена от частични копия-коментари**. Откъси от тази непубликувана досега, но описана книга открих при едно мое археологическо проучване на илюстрирани пощенски картички, придружени от кратки послеписи, бележки и маргиналии, изпращани от и на Острова (виж БИА НБКМ, а.е. II В 2402, фонд 157 – Илюстрирани открити картички до Мара Белчева от Пенчо Славейков). **А следа от тази протокнига**, която според различните преписи е съставена от 365 страници и включва в различните си версии 365–400 стихотворения, няколко листа от тази книга – „една от най-интересните и духовити книги не само на Острова на Блажените“ – открих в съседния фонд 158, а.е. II В 2407. Той е описан като съдържащ „Тетрадка с рими на Пенчо Славейков“, но това се оказва *едно подвеждащо описание мистификация*, защото *под името маска* открих възможния **прототекст на книгата „Върволицата на дните“** – „Книга, която външно изглежда като обикновена сбирка стихове, без каквато и да е умисъл“. Папката, в която открих **прототекста на книгата „Върволицата на дните“** от Острова, се води под същата архивна единица, както и „Книга на битието“, която в Библиотеката също се съхранява под наименованието маска, описано като „Папка с рими на Пенчо Славейков“, БИА НБКМ, фонд № 158, а.е. II В 2407. Тук прилагам преписа на фрагмента протообраз на книгата:

Л. 20

Върволицата на дните включва – Балади, сентенции, елегии, оди, епиграми – всякакъв вид, род, форма и съдържание (и проза и стихове), пъстра като живота.

а) биографии на светии и обикновени хора; или важни сцени из живота им, или комични; и наши, и чужди.

Л. 21

б) селският живот; в) политика; г) литература и колкото може биография.

Ще влиза вътре и:

Симеон

А. Кънчев

Марий и Сула

Баладата на чиновника

Въобщо всичко що приляга някак, **печатано или не**

Соната за Омира

Соната за Богородица

Л. 22

За Нова година няколко

За Рождество няколко

За Великден няколко

П. Р. С.	Симеон
Л. К.	Ивайло
Х. Б.	Абдул Хамид
Левски	[...]
А. Кънчев	Цезар
Бачо Киро	К. Марко
Крали Марко	Магдалена
Миларов	Йосиф
Св. Параскева	Египет...
Св. Иван Рилски	Сфинкса
Евтимий	Гете
Деня на мойто	Хайне
раждане и	Данте
разболяване	Мицкевич

Л. 23

Април – дъжделив, вятърничав, (...) и няма защо да го възпявам ден по ден, а an block, като се посветяват няколко реда повече на отбрани някои дни.

Ноември или септември

А (...) месеци, когато няма какво да се опява за известно число дни – с някаква шега или измислица да се прескочат.

Л. 24

Крали Марко

Двама (...) викат: жив ли си, М.? Стани! „За какво?...“

Рождество. Трите мага: „Витлеем?“ – на дясно. „В?“ – на ляво... Хълма как долу там се пробуждаше. В V. Но таен глас ги поведе не там, а (...) в колибата – там, където се бе родил Хр(истос) в мрака. Както се ражда в мрак всяка светлина, настрана от хората. (...), наведени над Хр(истос) главите на Мария и Йосиф, и ослицата, уморена да носи бъдещето на човечеството.

Бягство. Йосиф

Л. 25

А отдолу ослицата помахва с уши и се (...) как нейната внука носи Христа в Йерусалим.

Л.К. Сърцето ми вехне на чужбина, като цвете без роса. Додох си дома, но слънцето на свободата изгря на моя гроб.

Къде е тя сега: аз нищо не чувам, глухо е около ми. Тишина ли е това на щастието или глухостта на новите неволи? Гробът ми буренясва. Няма птичка да кацне да запее, за да ми каже...

Л. 27

Подвързия, стари, ценни книги и подвързии.

Л. 27

Има ли от (...) Рилски писма.

Този прототекст на книгата „Върволицата на дните“, както посочих по-горе, открих в архивна единица, означена като „Тетрадка с рими на Пенчо Славейков“ – едно явно подвеждащо заглавие, маска на архива, целящо да прикрие следите на протообраза на книгата, чиито описания-указания за възможното съществуване се появяват в свитъка „Неизвестни материали от „На Острова на блажените“. Сравнението между откритите преписи би позволило на изследователите на Библиотеката на Острова на блажените да изградят хипотези относно автентичността им и връзките между тях, както и да разгледат въпроса кой от тях би се явил като пряк извод към прототекста на „Върволицата на дните“, която в някои свои по-късни редакции се появява в „На Острова на блажените“ под заглавието „Книга на битието“. Моята хипотеза на археолог-текстолог е, че неслучайно попаднах на този прототекст, скрит зад фалшиво име маска във фондовете на Библиотеката, което навежда на мисълта, **че съществува таен фонд на Библиотеката на Острова на блажените, фонд, който е скрит зад подвеждащи, лъжливи имена на описите.** В същия фонд 158, под подобно фалшиво описание маска, открих и едно от най-ранните (може би и първото) картографско описание на Острова, в чиято автентичност едва ли би могло да има съмнение, защото е датирано. Текстът представлява план, описващ топографията на Острова, а новооткритият ръкопис е един възможен генотекст на всички по-късни проекти „На Острова на блажените“. В този ранен вариант Островът е означен като полуостров – едно от поредните подвеждащи имена маски от Библиотеката на Острова на блажените. Едно от най-ранните картографски описания на Острова се намира в архивна единица, озаглавена като „Глупографията на един полуостров“. Поредната лъжлива следа, целяща да заблуди някой наивен археолог, описва маска, който прикрива един възможен таен фонд на Библиотеката на Острова на блажените. Въпреки несъществуването на някакъв незаличим подпис, смятам намерения ръкопис за автентичен. Описа на Острова (маскиран като полуостров) открих във фонд 158 на БИА НБКМ, а.е. II В 2405. Тук прилагам преписа на този **възможен прототекст, описание на Острова. Ръкописът е датиран: Лайтциг, (18)93, юний.**

Л.1

Глупографията на един полуостров

Книгата ще е илюст(рована)

(...) глупография България

Пролог

Балкански полуостров и България (исторически обзор)

1. Климат. 2. Почва. Природни богатства, реки, планини, блата, индустрия, градове.

Нар(одно) велико събрание; за (конституцията)

Градове (биографиите на А I и Ф.)

Биографии на по-знатните хора (статии, речи в Народното събрание и митинги)

Народни песни за робството в Бъл(гария)

Обичаи в (...) Общество

Изкопаеми богатства (З. С., Сава Муто(в))

Епилог. Прокламация към патриотите, прославили България с нашата (...). Или некролог за смъртта на България колко години преживяла и безвременно се поминала от болестта борба за независимост (по латински). Вечна ѝ памет. Бог да я прости.

Препрочитайки този текст, зад на пръв поглед ясните означаващи, открих нечетими сигли и следи като А I, Ф., З. С. в ръкописа. Въпреки възможността въпросните грами да означават реални денотати, този прототекст продължава да излъчва една не толкова ясна референция. След справките, които направих в текстовете на несъмнени експерти по граматология, би могло да се установи, че съществува „една неизлечима референция „на ръба на езика“. Постфактум приемам, че въпросният открит ранен опис на Острова (означен подвеждащо като полуостров), както и неговото наличие, е подпечатан със съществуването на грамите А I, Ф. и З. С. (чието *писмо* и *записки* са **безспорно съществуващи**).

В заключение бих искала да напиша, че *масовите издирвания пораждаат предмети с противоречива същност*; днес се отдава предпочитание на индивидуалните и почти импровизирани търсения.

P.S. 1

Популярни списания с оправдана неумереност се заеха да излагат зоологията и топографията на Тлъон на Острова на блажените; лично аз мисля, че неговите прозрачни тигри и кули от кръв не заслужават може би постоянното внимание на *всички* хора.

P.S. 2

Книгите на Тлъон на Острова на блажените рядко носят името на автора си. Това смело твърдение ни връща към основния въпрос: Кой са създателите на Тлъон на Острова на блажените? Множественото число тук е наложително, защото хипотезата за един-единствен създател – някакъв вездесъщ Лайбниц, който се труди безизвестен и скромно – бе единодушно отхвърлена.

За стратегиите на настоящия текст са ползвани следните материали:

1. Борхес, Хорхе Луис. История на вечността. С., 1994.
2. Борхес, Хорхе Луис. Избрано. С., 1996.
3. Глупографията на един полуостров. // *БИА* НБКМ, фонд Пенчо Славейков, № 158, а.е. II В 2405. (Архивната единица се публикува тук за първи път.)

4. **Дерида**, Жак. Освен името. С., 1995.
5. **Еко**, Умберто. Трактат по обща семиотика. С., 1993.
6. Илюстрирани открити картички до М. Белчева от Пенчо Славейков. Доставила Мара Белчева. // БИА НБКМ, фонд Пенчо Славейков, № 157, а.е. II В 2402.
7. **Михайлов**, Камен. Едно становище за „На Острова на блажените“. // *Лит.* история, 1980, № 6.
8. **Михайлов**, Камен. Неизвестни материали от „На Острова на блажените“ на Пенчо Славейков. // *Лит.* мисъл, 1981, № 6.
9. **Сирак** Скитник. На Острова на блажените. // *Дем.* преглед, 1911, № 6.
10. **Славейков**, Пенчо. На Острова на блажените. // *Златороз*, 1921, № 6.
11. **Стефанов**, Валери. Островът библиотека. // *Език* и литература, 1996, № 1.
12. Тетрадка с рими на Пенчо Славейков (втора папка). // БИА НБКМ, фонд Пенчо Славейков, № 158, а.е. II В 2407. (Архивната единица се публикува за първи път.)

В Гетсиманската градина, или предсмъртната рефлексия на Петко Тодоров

Интересуват ме два въпроса, свързани с творчеството на Петко Тодоров. Първо: рецепцията на библейските мотиви, второ: интерпретацията на фигурата на несретника. Разглеждам ги, като анализирам неговия, според мен, единствен по рода си разказ „В Гетсиманската градина“ (1914). И двата въпроса полагам в контекста на утвърдения в българското литературознание модел за интерпретация на културната мисия на кръга „Мисъл“, а в това число и на Петко-Тодоровото наследство, като взимам предвид проблема за жанровото определение на „идилиите“, както на „класическите“ – от сборника от 1908 г., така и на по-късните, в това число и на интересувания ме разказ за Исус. Втора отправна точка представляват за мен естетико-философските възгледи на автора, съпоставени не само с идейното послание на текста, но и с обстоятелствата около възникването му.

Мястото на Петко Тодоров в българската култура се определя от прочита на Кръстьо Кръстев (Мирославов 1907), (Кръстев 1909) и Пенчо Славейков (Славейков 1903), които, като го вписват в своята програма за обновление на родната литература, създават един модел за цялостната му рецепция. Емблематична в това отношение е интерпретацията на неговите „идилии“, т.е. кратки прозаически форми, събрани в сборника от 1908 г. Те представляват стилизирани сцени от живота на българското село. Въпреки че българската критика ги приема доста нееднозначно, според оценката на Кръстев, те са изключително ценни естетически „лирически поеми“, които, подобно на шедьоврите на тогавашната европейска литература, черпещи от извора на народната песен, намират начин да изразят трагизма на модерната душа. Лайтмотив на сборника според Кръстев е нерешимият конфликт между човешката мечта за друг живот и ограниченията на природата. Той присъства още в първата творба – „Орисници“¹. В този смисъл „идилиите“ разкриват модернистката опозиция „личност – общество“ („ново – старо“), а главният им герой е *не-*

¹ Тоест предсказанието на третата орисница: „но сал едно да не може: вън от себе да излезе. В кожата си да се пражии. И на небето да сеща земята“ (Кръстев 1909: 655, 665). Срв. думите на самия писател от писмото му до Кирил Христов от 1903 г.: „Зная аз, казах го и в идилияте, че най-дълбоката трагичност, с която в основата си човек е орисан [е]: вън от кожата си да не мой да излезе“ (Тодоров 1981: 550).

сретникът – неразбрана и страдаща в самота личност. Творбите на Тодоров отговарят на исканията на кръга „Мисъл“ да се осъществи връщането към фолклора и преоценяването му в духа на европейския универсализъм (в този случай: немския)².

В края на XIX и началото на XX век в българската критика се утвърждава мнението, че Тодоров пише „идилии“ в жанровия смисъл на думата, което поражда много рецептивни недоразумения, а по-късно и влияе върху рецепцията на цялото му творчество³. Все още – въпреки новите изследвания по отношение на генеалогичния аспект на разказите му (Лукова 1999, Тиханов 1998) – съществува представата за монотонността и изкуствеността на езика, както и упрек в неумела репрезентация на човека, което показва всъщност традиционно (повърхностно) възприемане на културната мисия на кръга „Мисъл“⁴. Рецепцията на художественото наследство на Тодоров демонстрира амбивалентно отношение на българската критика към творците около списанието на Кръстев и показва невъзможността ѝ да се справи с неговия проект за оживяването на културата и „догонването“ на Западна Европа. В българската историография творчеството на Тодоров се смята за интересен, но маргинален – евентуално начален – момент в развитието на родната литература, следователно то се намира *извън* канона⁵. Литературоведите посочват, че „идилии“ са начален етап в развитието на т.нар. „лирическа проза“⁶, дори и *само* подготвителен етап за пиковите постижения на Йордан Йовков (Игов 1991: 165)⁷. Струва ми се, че нов – и като че ли реабилитиращ – поглед

² Вж. Тиханов 1998, Кортенска 2008, Dąbek-Wirgowa 1973. Срв. Колева 2009, Колева 2010.

³ За все още неразрешен проблем свидетелства изданието след 1989 г. „Речник по българска литература“, който преповтаря досегашните описания, като, от една страна, говори за липсата на съответствие с древния образец, от друга – за съживяването на античния жанр. Вж. Стойкова 2000.

⁴ Показателно е мнението на Цветан Раковски (Раковски 2009: 92), който, макар и да повдига въпроса за немските романтици, като че ли съжалява, че „идилиите“ са вариации на една тема. Авторът не взема тук предвид монографията на Галин Тиханов.

⁵ За липсата на Тодоров в канона на българската литература свидетелства фактът, че писателят е включен в проекта *Неканоничната българска литература* (Благовград 2009–2010), а също така и общото увличане по негово творчество, характерно за постмодерното обръщане към перифериите. Вж. напр. Раковски 2009, Иванова-Гиргинова 2010.

⁶ В този контекст се говори за връзката между Тодоров и Николай Райнов. Вж. напр. Ликова 1984: 57. Светлана Стойчева (Стойчева 1989: 23–26) отбелязва, че именно Райнов като първи вписва Тодоров в линията на развитието на т.нар. декоративна проза (Райнов 1941: 97). Повече вж. в Лукова 1999: 21.

⁷ Това вписване на Тодоров в развитието на предвоенната проза с „народно-митологично-библейските“ мотиви, от една страна, свидетелства за утвърждаването на прочита на Кръстев, от друга – разкрива само едната страна на програмните инспирации на кръга „Мисъл“.

върху писателя предлага Сава Сивриев, който говори за въвеждането на нов модел разказ, изграден изцяло въз основа на мита (национален, исторически, елинистичен, религиозен), което пречупва традиционната му събитийност (Сивриев 2006: 105, 108–110)⁸.

Нов е погледът върху „идилиите“ през призмата на неомитологизма от края на XIX и началото на XX век⁹. Първо, той изтъква значението на традицията на немския романтизъм, който не само остойностява античните литературни жанрове, но и внася ново разбиране за мита като израз на съвършено изкуство¹⁰, второ, разширява херменевтичния хоризонт с принципите на панестетизма, което позволява да се прочете правилно ролята на библейските мотиви¹¹. В такъв случай трябва да бъдат преоценени и упреците в монотематичността на „идилиите“. Защото митичността им означава, че всичко се случва *извън* времето, а истинската тема е *вечният* световен ред. И затова посоченият от Кръстев лайтмотив може да определя космическия принцип на живота, фигурата на несретника, човека като такъв. Езиковите и сюжетните паралели и повторения разкриват вписаната в мита изоморфност. Всички разкази като че ли се свиват в един и същ сюжет и един и същ герой (Łotman, Minc 2002: 72–73)¹². Неомитологичната перспектива показва, че намиращите се в „идилиите“ елементи от християнския разказ трябва да се разглеждат така, както и придружаващите ги народни и елинистични мотиви – т.е. като универсален код, преработен според новата естетика. Това е важно за по-дълбокото преосмисляне на ролята и значението на образи от Светото писание в творчеството на Тодоров, каквото в българското литературознание липсва.

Макар че парафразите на библейските мотиви *sensu stricte* се намират при него рядко, изследователите посочват шест такива текста: „Песента на Бяла бога“ (1901), „Ръка“ (1903), а особено „Райския ключар“ (1902), „Pieta“ (1910), „В сянката на Назарянина“ (1910) и „В Гетсиманската градина“ (1914)¹³. Най-често те се приемат общо, въпреки разликите във времето на създаването им и начина на актуализирането на изворния сюжет. Преки връзки с Евангели-

⁸ Подобно нещо твърди и Райнов (Райнов 1941: 156).

⁹ Повече вж. Łotman, Minc 2002: 87–89; Мелетински 1995: 396–411.

¹⁰ Програмата на създаване на *новата митология* е на Фридрих Шлегел. В „Беседа върху митологията“ (Шлегел 1984) той я определя като изкуство от дълбочините на духа, което символично изразява природата.

¹¹ Идеята за естетическата природа на битието се свързва с мнението, че средство за надникване в нейната тайна е естетизираният мит, а целта на художественото сътворяване – синтезът на различни традиции и мисловни порядъци. В този контекст обръщането към фолклора произлиза от възприемането на народното творчество като посредник между митологията и литературата. Желаното творческо отношение към мита се изразява не само в адаптирането на митологичните образи и сюжети, но и в създаването на собствени митове, в които основна тема са проблемите на екзистенцията. Вж. Łotman, Minc 2002: 69, 89–90.

¹² Неомитологизмът се основава върху поетиката на „вечните завръщания“ (Łotman, Minc 2002: 92).

¹³ Вж. Радев 1999а: 250–253. Срв. Радев 1999б: 381.

ето имат обаче само две, при това късни произведения: „В сянката на Назарянина“ и „В Гетсиманската градина“. Останалите се отнасят към по-широко разбрана християнска традиция. Показателна в това отношение интерпретация принадлежи на Иван Радев, който, определяйки ги като зрели творби на писателя, твърди, че при него народните и библейските мотиви се преплитат (Радев 1999б: 381)¹⁴. Често обаче в българското литературознание липсва разграничение между библейските мотиви и елементите на християнската традиция, присъстващи заради православния културен контекст на селския сюжет. Въпреки че истинските библейски парафрази – както по отношение на темата, така и на стила – се отдалечават от творбите, събрани в сборника „Идилии“, в научната литература получават същото определение – „идилии“ – и са интерпретирани като „обичайни“ повторения. Предположението за тяхната фолклорност означава, че евангелските герои се отъждествяват с фигурата на страдащия в *патриархалните* условия несретник. Употреба на християнския код се смята за пречупване на традиционния начин на описване на ежедневието с цел да се преосмисли животът на народа през призмата на библейските истини (Радев 1999б: 383).

Недоразуменията в интерпретацията на библейските мотиви в творчеството на Тодоров имат още едно измерение. Тълкуването на такъв текст в изолация, т.е. само по отношението на извора му (предмета на парафразата), поставя и въпроса за идейната връзка с християнството, а обикновено повърхностните знания в областта на истините на вярата водят към погрешното заключение, че присъствието на религиозните образи като че ли гарантира религиозността, а дори ортодоксалността на художественото послание. Проблемът се отнася към разпространеното в българската култура мнение, носещо черти на национален комплекс, че в родната литература липсват библейски мотиви, а българинът е индиферентен спрямо религията. Именно в този контекст трябва да се разглежда апологията на Тодоров, направена през 1926 година от Стефан Младенов, който смята, че в сравнение с други български писатели от края XIX и началото на XX век, в творчеството на писателя религиозните мотиви заемат най-голямо място, а дори го препоръчва на сънародниците си с терапевтична цел:

Въпросите на религията и на религиозната нравственост не бяха чужди на П. Ю. Тородова. През последните години на живота си той обмисляше и обработваше най-крупното дело с религиозен мотив, което, за жалост, не можа да бъде завършено. Но все пак „Райският ключар“ и „В Гетсиманската градина“ свидетелстват за чутката религиозна съвест на П. Ю. Тодоров. Върху тези две творения заслужава да се обърне особено внимание на българския читател: от тях лъха една религиозност, която

¹⁴ Цветан Раковски (Раковски 2009: 81) казва, че писателят често ползва библейските мотиви.

може да влияе само благотворно върху студената, ледената в религиозно отношение душа на българина. (Младенов 1926: 14)

Мнението за религиозността на „идилиите“ се изразява не само с посочването на мними връзки с посланието на Светото писание, но също така и с други морално-философски учения, например Тома Атанасов смята, че късните творби на Тодоров (т.е. „Сянката на Назарянина“ и „В Гетсиманската градина“) са създадени под влиянието на учението на Лев Толстой (Атанасов 1930: 110)¹⁵. Това изглежда обаче вярно само в този смисъл, че писателят наистина, особено през първото десетилетие на ХХ век, е активен последовател на руския мислител, а дори на едно място подчертава, че именно заради него е разбрал нуждата от авторефлексия за развитието на духовния живот¹⁶. В тази светлина наситените с личните изповеди на героите „идилии“ биха могли да се свържат с мнението, изразено в статията, посветена на руския учител: „Наистина, няма нищо по-велико за човека от това да си уясни нравствените проблеми за своя дух!“ (Тодоров 1979: 214). Трябва обаче да се подчертае, че самият Тодоров се нарича християнин, като в религията си вижда „най-великата световна вяра“, изразяваща се в търпеливо понасяне на страданието¹⁷. Тази мисъл обаче показва, че в центъра на вниманието му се намира страданието, само че разглеждано в контекста на естетическите идеи за изкуството като сила, способна да го преодолее¹⁸. Независимо от възгледите на самия писател, българската критика вижда в „идилиите“ му текстове с религиозно (в смисъл на *духовно*) послание. Само Николай Райнов сочи, че Исус от „В Гетсиманската градина“ не е Богочовекът на ортодоксията, а религиозният реформатор на Ернест Ренан и Лев Толстой (Райнов 1941: 124)¹⁹. Струва ми се

¹⁵ През комунизма Людмил Георгиев съжालява, че под влиянието на Толстой Тодоров е видял средство за обществена промяна не в революцията, а в новия морал на човека. Вж. Георгиев 1963: 188.

¹⁶ В статията си „Толстой в България“ от 1907 г. Тодоров твърди, че българската култура страда от липса на истински вътрешен живот, защото, принуден от тежкия си бит, българинът е твърде практичен, а дори циничен. И добавя: „знанията са елементи, които разширяват душевната деятелност на човека. По никой начин обаче те не могат да изпълнят вътрешния мир и там, гдето го изпълнят, изчезват и бог, и човек, и всичко, което дава висша цена на последния. За разбиране на тази наглед тъй проста истина, казана още преди векове от спасителя, първи подтик ми даде Толстой и с това ми даде възможност да определя работата на своя живот“ (Тодоров 1980: 214).

¹⁷ В писмо до родителите си по случай годишнина от смъртта на сестра му той пише: „Прощавайте, мъчно се пишат писма за утеха, когато сам съм безутешен. Но ние сме християни – пораснали в най-великата вяра на света, вярата на търпението и страданието“ (Спомените 1963: 658).

¹⁸ Това показват спомените на Иван Кирилов, който твърди, че Тодоров споделял възгледа на Толстой, че страданието закалява духа, но за да не го пречупи, трябва да бъде изживяно чрез литературата. Вж. Спомените 1963: 697. Срв. Марков 1993.

¹⁹ Също Радев (Радев 1999б: 382–383) го интерпретира в светлината на делото на Ренан, но отбелязва, че отстъпва на първообраза си.

обаче, че в този случай има съвсем друг херменевтичен ключ, който превратно потвърждава и документираното в научната литература впечатление, че героят на „идилиите“ напомня Ницшевия свърхчовек (Стоянов 1909: 287)²⁰.

„В Гетсиманската градина“ е последната творба на Тодоров, писана на смъртно легло, т.е. в периода на влошаването на здравето му през пролетта на 1914 г.²¹. Това че писателят осъзнава положението, показва фактът, че първо, много дълго работи върху текста, като го смята за завещание за децата си, второ, огорчава се, когато издаването му²² не предизвиква реакция дори сред приятелите му²³. Произведението е парафраза на евангелския мотив и така е единственото по рода си в творчеството на автора, което – като се има предвид времето на създаването му – го прави още по-важно, особено затова, че показва именно Исусовата рефлексия преди смъртта. То разказва за публичната дейност на учителя и неговите ученици през призмата на вътрешните им преживявания. Тук се появяват няколко евангелски епизода²⁴, но всички те служат по-скоро като ориентировъчни точки, отколкото като ключови елементи на разказа. Те са малко модифицирани чрез реконтекстуализация и компилация на някои събития и речи. Това най-добре се вижда в сцената на Исусовото учение на брега на Генезаретското езеро. Сцената препраща към два епизода от Евангелието: Проповедта на планината (вж. Мат. 6: 25–30) и Умножаването на хляба (вж. Йоан 6: 1–15)²⁵. Особено важно е ехото на думите „Не само с хляб ще живее човек“ (Лука 4:4, срв. Мат. 4:4), което ситуира цялото послание в контекста на Изкушението на Христос (Лук. 1–13, срв. Мат. 4: 1–14), но също така и въвежда хляба като метафора на земния живот²⁶. Биб-

²⁰ Самият Райнов (Райнов 1941: 97–98) възразява. Препращането към ницшеизма, макар че само по себе си е проблемно, все пак показва отхвърлянето на християнския ключ и така свидетелства за усещането за съществена разлика в миросгледа.

²¹ Разказът е писан през май 1914 г. в Кларанс (Швейцария). Вж. Тодоров 1979, 568. Според спомените на съпругата, Райна Тодорова, за този разказ писателят ѝ е писал в писмото от Вьовè. Вж. Спомените 1963: 664.

²² Публикуван е през юни 1914 г. в „Демократически преглед“. Вж. Тодоров 1914.

²³ Това подчертава Райна Тодорова. Вж. Спомените 1963: 664.

²⁴ Вж. изцелението на тъщата на Петър (Мат 8:14–15), Чудото в Кана (Йоан 2:1–11), Миропомазване във Витания (Йоан 12:1–11), Тайната вечеря (Лук. 22:7–8; Мат. 26:20–28; Йоан 13:21–30), Нощта в Гетсиманската градина (Мат. 26:36–46).

²⁵ Интересното е, че може да се забележат сходства с фрагмента на известните мистични видения на днес блажената на Католическата църква Анна Катерина Еммерих (починала през 1824). Бележките на Клеменс Брентано, публикувани скоро след смъртта ѝ, имат през XIX в. много нови издания, още повече че редакторът им е известен писател, така че Тодоров, поне хипотетично, е могъл да се запознае с тях, особено по времето на престоя си в Германия или Швейцария. Вж. Brentano 1833. Става дума за епизода, в който проповядващият до Генезаретското езеро Исус, като вижда все по-голямата тълпа, заедно с няколкото си ученици се качва на лодка и малко се отдалечава от брега. Срв. Emmerich 2009: 464–465.

²⁶ Срв. „Не живее човек само за един хляб на този свят...“ (Тодоров 1979: 193).

лейската маска на разказа се допълва от описанията за еврейското ежедневие и емблематичните имена²⁷.

Фигурата на учителя, определена само с името *Христос*, е построена двуетапно, съгласно двуединната структура на разказа. Първата част представя живота на кръга му преди Последната Пасха, а като фон се явява постоянна опасност от изкушение. Акцентът пада върху постепенната промяна на героите под влиянието на трудностите, свързани с оповестяването на Добрата новина. В началото Исус е изключително мирен и усмихнат човек. Хората не само го харесват, но и искрено уважават: „Той беше навред като у дома си и между всякакви хора като между свои“ (Тодоров 1979: 192). Уморен обаче от отношението на хората, които по-скоро очакват от него чудеса, отколкото мъдрост, но и сигурен в правотата си, той става студен и отделен, дори и от учениците си. Те пък, изтощени от преподавателската им мисия, губят равновесието, което само влошава положението. Но именно той, както подчертава разказвачът, пръв попада в изкушение²⁸: „... увереността му в собствената правда го беше направила толкова горд и недостъпен: за всяко нещо отсичаше с две думи като с нож и не искаше да слуша никого повече“ (Тодоров 1979: 195). В резултат на това чувството за братска любов изчезва също и сред апостолите, което не може да бъде върнато дори и по време на Тайната вечеря. Втората част на разказа показва Христос в Гетсиманската градина (срв. Мат. 26: 36–46). Той обаче не се моли на Бога-Отца, както разказва Евангелието, а започва да преосмисля живота си, вследствие на което претърпява пълна вътрешна промяна. Българските изследователи четат фигурата на Исус през призмата на героя на останалите „идилии“, така че подчертават, че той е поредният пример за *несретник*, който, от една страна, избира живота *извън* социалните норми, от друга – страда заради решението си²⁹. В потвърждение на тезата си посочват тъгата му по семейството и нуждата от приятелски отношения, а дори и чувството му за разочарование и огорчение поради това, че другите не го разбират. Типичният герой на Тодоров е вечно неудовлетворен, борещ се със *собствената* си природа³⁰. Неговият Исус обаче е човекът, който преживява чисто човешки слабости, но не като въплътен Бог. Проповядваната от него идея за Божиите синове определя състоянието на съвършенството, постигнато чрез страданието, а това не се отнася към божествената същност на Спасителя в ортодоксалния смисъл. Този Христос не прави чудеса, а само научава, когато настъпва криза, изневерява на смиреното си поведение.

²⁷ В този контекст Райнов забелязва, че дори в „идилиите“ с митологичната или библейската тематика художественият свят се характеризира с ясно български локален колорит (Райнов 1941: 96, 155).

²⁸ Вниманието ни заслужава изречението: „Първи падна в изкушение сам Христос“ (Тодоров 1979: 195).

²⁹ Николай Филипов твърди дори, че Христос заради мисията си, мъдростта да се разпространи измежду хората и да ги направи съвършени, се подлага на кръстната смърт (Филипов 1926: 79).

³⁰ Подчертава го още през 1910 г. Николай Антонов (Антонов 1910: 146).

Струва ми се, че лйтмотивът на творбата е именно *изкушението*. Доказва го душевната борба на Христос в нощта на арестуването му. Ключов в това отношение е фактът, че евангелският епизод за изкушаването на Исус от дявола (срв. Мат 4: 1–14) тук получава друга интерпретация и се явява като борба на самия герой, при което тя се отнася към мними обаяния на практичния (земен) живот. В този контекст трябва да се разглежда и предсмъртната промяна на Исус. Равносметката му се изразява в търсене на причините за неуспеха на мисията му. Изкушава го идеята за *друг* (по-лесен) живот. Мислите му се въртят около екзистенциалния проблем за запазването на верността спрямо себе си в момента на изпитанието. Рефлексията му се реализира в три етапа на усамотяването, на които отговорят и три тематични ядра. Първото се отнася към *стратегията* на учението. Христос разбира, че многословието му носи обратен ефект, т.е. недоразбиране³¹. Въпреки това отхвърля както изкушението да наложи истината си насилствено, така и да избяга по подобие на Йоан Кръстител в пустинята, където има гаранция за запазването на собствената си идентичност. Като не иска да похаби досегашните си усилия, решава обаче да довърши мисията си и да засвидетелства за истината. Във втория етап на рефлексията си Исус се обръща към съдържанието на учението си. Виждайки, че в света властват вечните принципи, той стига до заключението, че посланието му не е съобразено с житейските условия на слушателите му. Идеята за личното съвършенство означава да се обърнеш към себе си, като отхвърлиш грижите си за насъщния *хляб* (земната си екзистенция), така че то се намира в опозиция спрямо живота като такъв, т.е. учението му би водило само до ново умъртвяване (втвърдяване, вкаменяване) на света³². В тази светлина поведението му на „справедливия“, криещо в себе си изкушението да станеш горделив, се явява следствие на фундаментално отклонение. Исус вижда спасение в *човешкото* братство или братството *в* човешкото състояние, т.е. в грижата за другия човек (*човещината*) – само така човекът може да води добър живот: „Човещината – тя е също като златото: от памтивек го търсят и копаят под земя и вода, (...) защото знаят, че то никога не се свършва и всяко нещо на земята във всички времена и между всички народи най-накрая

³¹ В тази светлина постъпката на Юда би била поражението на Исусовата мисия, защото именно заради неразбираемото поведение на Учителя, от една страна, ученикът се чувства неocenен, от друга, пада в изкушение, за да живее по-лесно. Намекът за чувството за отхвърляне обаче би посочил, че в случая на Юда неразбирането е довело до приемането на своята истина за върховна (т.е. до възгордяване), което препраща въпреки всичко към традиционния прочит на падението на апостола.

³² Образът на вкаменения свят препраща към фундаменталния в творчеството на Тодоров конфликт, който се изразява в бунта срещу космическия ред. В научната литература се посочват обаче преди всичко принципите на патриархалния живот, а не универсалия закон на космоса, въпреки че още Кръстев (Кръстев 1909: 665–666), като пише за неизпълненото желание за бягство от собствената природа като за лйтмотив на „идилиите“, посочва, че борбата на героя трябва да се види в по-широка екзистенциална перспектива. Срв. напр. Ракъовски 2009: 89.

ще бъде оценено с него“ (Тодоров 1979: 205)³³. И именно заради любовта си към хората Христос решава да посвети живота си³⁴.

В крайна сметка обаче Тодоровият Христос стига до съвсем противоположно заключение. Преоценяването на поведението му се осъществява по време на третото му усамотяване, когато, огорчен от съня на учениците си (т.е. безразличието им), започва да мисли именно за същността на *слушателите* си: „след като прозря и в себе си по-добре, поопозна той и хората – колко са лениви на мисъл и слаби на воля, (...) като че неволно се умиляваше от нищетата и немощта им. Оставени да висят между небото и земята, (...) те бяха доволни да живеят със своите полуистини и полулъжи и да се радват на сиромашката си радост (...)“ (Тодоров 1979: 207–208). Героят иска да създаде нови хора, т.е. да ги научи да бъдат себе си, да осъществят истинското си „аз“, защото всички те са потопени в кръговрата на живота и смъртта. Спасителят стига до извода, че хората *по природа* не са в състояние да го следват, дори и да разбират учението му. Затова учениците му не могат да се променят, да бъдат *извън* положението си. И така съдбата им илюстрира лайтмотива на цялото творчество на Тодоров³⁵.

Оказва се обаче, че това твърдение не се отнася към фигурата на неговия Исус. В противовес на разпространената в научната литература интерпретация, в този случай героят на Тодоров не остава нещастен в раздвоението си, а постъпва в истинското *извън*³⁶. Образът на тайнствената сила, която облаго-

³³ Писателят е огорчен, че българската критика не го забелязва: „Аз държа на човечността. Няма истински живот без човечност. А няма художествена литература, когато тя е чужда на човечността“ – е казал Тодоров според спомените на Иван Кирилов (Спомените 1963: 695–697). Твърдението е дотолкова съществено, доколкото е в основите на тезата, че под влиянието на литературата човечеството може да се роди наново, което пък препраща към теургичната концепция на изкуството.

³⁴ Вниманието ни заслужава описанието на реакцията на героя, което изглежда, че отвежда към еврейската егзегетична традиция: „Очите на Христа просветнаха като на пътник след дълги лутания, излязъл вече на желания друм; той беше юдей и като всички потомци на Аврама, Исака и Якова не можеше сякаш да повярва в една мисъл, докато тъй самата плът на мисълта не усетеше да я хваща за ръка“ (Тодоров 1979: 205). В този смисъл целият запис на Исусовата рефлексия до голяма степен илюстрира еврейското разбиране на диалектиката като неизбежно създаване на противоречиви интерпелации. Вж. Quinzio 2005: 151.

³⁵ За вписаното в екзистенцията на героите желание да станеш друг пише още Кръстев (Кръстев 1909: 666). Вниманието ни заслужава фактът, че според Райнов (Райнов 1941: 97–98) те не са свръхчовеци, защото все още не са превъзмогнали себе си, липсва им както воля, така и сила, затова ежедневието остава за тях непреодолима бариера.

³⁶ В литературознанието има интерпретация, че героите на Тодоров функционират в състоянието *извън*, но отправната ѝ точка е по-скоро общественият порядък (патриархалното ежедневие), отколкото метафизически схващаната екзистенция. В този именно смисъл Ракъовски употребява определението *извънбитови хора* и говори за естетическата категория на *разликата* в „идилиите“ на Тодоров (Ракъовски 2009: 89).

родява, закалявайки душата, е символ на *освобождаването*, т.е. екзистенциалната промяна, която се осъществява в човека под влияние на мъчителните преживявания³⁷: „Както невидимо от никого тук-там по земята се заражда тайнствената сила, що най-разбърканата каша кал изведнъж преобръща на равен светъл кристал, така още по-рядко се заражда такава сила в душите на хората; там, дето се зароди, тази душа се обръща на елмаз (...)“ (Тодоров 1979: 208). Преосмислянето на досегашните преживявания води Исус към пълната независимост, така че той не се нуждае вече нито от учениците си, нито от хората като цяло: „На този, който носи в себе си душа-елмаз – нему не му трябва да се опира върху другото, ни да върши нещо за другото: той върши всичко самичък и само за себе си“ (Тодоров 1979: 208). *Новото откровение* на Христос е индивидуално и езотерично: то е само в него и само за него. Идеята му се съдържа в образа на душата-елмаз, който символизира чувството за избраност и самодосатъчност, т.е. именно това битие *извън*. Знакът на разрива между Исус и човечеството представлява поведението на учениците му, които все по-дълбоко заспиват и все по-надълбоко се крият в пещерата. Това може да бъде прочетено през призмата на Платоновата метафорика. Като не могат да постигнат *друг* истински живот, обикновените хора остават в света на сянката, на „полуистини и полулъжи“. Христос като избранник става спасител на самия себе си и по този начин постига живота си в истината, т.е. *извън* пещерата (материалния свят). Търсенето на правилната екзистенция завършва успешно. Решението се оказва битието както извън светската изолация (пустинята), така и извън човешката общност (живота), като че ли: „между пустинята и живота“. Исус на Тодоров пречупва трагизма на другите му герои. Той не е техен предходник, а наследник³⁸.

Струва си да бъде отбелязано, че новото откровение – съгласно старото учение на Исус – се постига чрез страданието, т.е. тежките преживявания и рефлексии. Но тук съвършенството вече е преоценено. Мъчителният път на Христос, за разлика от библейския разказ, се изразява в предсмъртната му рефлексия, а не в реализацията на присъдата му. Промяната се осъществява пред лицето на приближаващия край, а това подсказва връзката между главния герой на произведението и неговия автор. Тази връзка се подсказва както от обстоятелствата, при които започва обръщане към себе си (очакването на смъртта), така и от самото ѝ съдържание (идеята за страданието). Ключов се оказва не толкова фактът, че присъства темата за *човецината*, колкото самото естетизиране на своеобразното изпитване на съвестта, което препраща към основните възгледи на автора за изкуството. Тодоров споделя теургичната си концепция, според която литературата има свойствата да преодолява страданието, като го третира словесно, и по този начин способства за обновяване на

³⁷ Описанието на действието на тайната сила изглежда препраща към известната мисъл на Фридрих Ницше: „От военната школа на живота. Онова, което не ме убива, ме прави по-силен“ (Ницше 1992: 6).

³⁸ Съгласно традиционните прочити Радев твърди, че Христос на Тодоров е „далечният предходник“ на други герои на писателя (Радев 1999б: 382).

човечеството. В тази перспектива *завещанието* на Тодоров, показвайки освобождаването на страдащия герой, се явява изпълнение на мисията на писателя. От друга страна, посочвайки Христос за негов представител, изразява историята на личната му борба с екзистенциалната болка.

Но нейният смисъл остава неортодоксален. Учението на Тодоровия Исус не е християнско, защото показва самотната борба със самия себе си, самоусъвършенстване, което прави човека независим от света и хората, т.е. освобождава го от земното (материалното) състояние – естественото *conditio humana*. То в основите си е гностично, което се изразява не само в (пред)определящата опозиция „дух – материя“, „вечност – преходност (ежедневие)“, но също така в идеята за самоспасяващия се спасител. В тази светлина учениците, криещи се вътре в пещерата, се оказват ограничени от земното, като че ли затворени в материята. В крайна сметка хлябът е метафора на (пред)определящия ѝ плен. Новото откровение не само обезсмисля спасителната мисия на героя писател, но също така неутрализира категорията на свободата (и отговорността). В така определения свят понятията за *изкушение*, както и за *изневерява на собствената си природа*, губят значение, защото и двете произлизат от природата на битието, а не от слабостта на волята.

В заключителни думи бих искала, от едната страна, да акцентирам на нуждата от преосмислянето на ролята на библейските мотиви в творчеството на Тодоров, а от друга – да посоча гностично-теургичния ключ към интерпретацията на последния му разказ. Има съществена разлика между „идилиите“ на писателя, създадени в началото на XX век, и предсмъртното му завещание както в естетически, така и в идеен план. Разликата се изразява именно в преодоляването на фигурата на несретника, което се явява всъщност логично следствие на философските възгледи на умиращия автор.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Антонов 1910:** Антонов, Николай. П. Ю. Тодоров и неговите „Идилии“. // *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, 1910, № 71.
- Атанасов 1930:** Атанасов, Тома. Петко Тодоров. Живот – творчество – идеи. С., 1930.
- Георгиев 1963:** Георгиев, Людмил. Петко Ю. Тодоров. Монография. С., 1963.
- Иванова-Гиргинова 2010:** Иванова-Гиргинова, Мариета. Блянове по модерна драма. Драматическият проект на Петко Тодоров. С., 2010.
- Игов 1991:** Игов, Светлозар. История на българската литература. С., 1991.
- Колева 2009:** Колева, Ваня. В служение на „религията на красотата“ (Литературният канон според писмата на Петко Тодоров). // *Представи за българския литературен канон*. Ч. 1. В. Търново, 2009.
- Колева 2010:** Колева, Ваня. Писмата на Петко Тодоров – неговата „изповед“ за изкуството и литературата. // *Представи за българския литературен канон*. Ч. 2. В. Търново, 2010.

- Константинов 1960:** Константинов, Георги. Петко Ю. Тодоров. // Константинов, Георги. Писатели-реалисти. Ч. 2. С., 1960.
- Кортенска 2008:** Кортенска, Мирослава. Културната мисия на кръга „Мисъл“: Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Пейо Яворов, Петко Тодоров. С., 2008.
- Кръстев 1909:** Кръстев, Кръстьо. Петко Тодоров. // *Дем.* преглед, 1909, № 6.
- Ликова 1984:** Ликова, Розалия. Николай Райнов. Символизъм и модернизъм в българската проза. // *Лит.* мисъл, 1984, № 2.
- Лукова 1999:** Лукова, Калина. Петко Ю. Тодоров – концептуализация на между-жанровите пространства. С., 1999.
- Марков 1993:** Марков, Стефан. Високият смисъл на страданието на твореца в идилията на П. Ю. Тодоров. // *Лит.* вестник, № 1, 11–17 ян. 1993.
- Мелетински 1995:** Мелетински, Елеазар. Поетика на мита. Прев. Цв. Георгиева. С., 1995.
- Миролюбов 1903:** В. Миролубов [Кр. Кръстев]. Певец на воля и младост. // Миролубов, В. Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература. Тутракан, 1907.
- Младенов 1926:** Младенов, Стефан. П. Ю. Тодоров и душата на българина. // *Петко Ю. Тодоров:* Лит. сборник за 10-годишнината от смъртта на писателя. С., 1926.
- Ницше 1992:** Ницше Фридрих. Залезът на боговете или Как се философства с чук в ръка. Прев. Г. Кайтазов. С., 1992.
- Радев 1999а:** Радев, Иван. Библията и българската литература. XIX–XX век. Справочник. Интерпретации. В. Търново, 1999.
- Радев 1999б:** Радев, Иван. П. Ю. Тодоров и Илия Иванов-Черен – роли на библейския сюжет в белетристиката им. // Радев, Иван. Библията и българската литература. XIX–XX век. Справочник. Интерпретации. В. Търново, 1999.
- Райнов 1941:** Райнов, Николай. Петко Тодоров. // Райнов, Николай. Вечното в нашата литература. Т. 8. С., 1941.
- Ракъовски 2009:** Ракъовски, Цветан. Петко Ю. Тодоров. Пътят на човека отвъд общността. // *Неканоничната българска литература.* Ч. 1. Благоевград, 2009.
- Сивриев 2006:** Сивриев, Сава. Модерното повествование в идилията на Петко Тодоров. // Сивриев, Сава. Литературна археология. С., 2006.
- Славейков 1903:** Славейков, Пенчо. Блянове на модерен поет. // *Мисъл*, 1903, № 3–4.
- Спомените 1963:** Пенчо Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си. С., 1963.
- Стойкова 2000:** Стойкова, Ц. Тодоров Петко. // *Речник* по българска литература. Ч. 2. Ред. Ив. Сарандев. Пловдив, 2000.
- Стойчева 1989:** Стойчева, Светлана. Декоративната проза на Николай Райнов като един от стилите почерци на културата ни от 20-те и 30-те години. // *Лит.* мисъл, 1989, № 2.
- Стоянов 1909:** Стоянов, Христо. В тишината на живота (П. Тодоров. „Идилии“). // *Съвременник*, 1909, № 5.

- Тиханов 1998:** Тиханов, Галин. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“: към културната биография на българския модернизъм. С., 1998.
- Тодоров 1914:** Тодоров, Петко. В Гетсиманската градина. // *Дем.* преглед, 1914, № 6.
- Тодоров 1979а:** Тодоров, Петко. В Гетсиманската градина. // Тодоров, Петко. Събрани съчинения. Т. 1–4. С., 1979.
- Филипов 1926:** Филипов, Николай. Петко Ю. Тодоров (По случай десетгодишнината от смъртта му). // *Летописи*, 1926, № 3–4.
- Шлегел 1984:** Шлегел, Фридрих. Беседа върху митологията. (Из: Разговор за поезията). // *Естетика* на немския романтизъм. Прев. Хр. Костова-Добрева. С., 1984.
- Brentano 1833:** Brentano, Clemens. Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der Gottseligen Anna Katharina Emmerich. Sulzbach, 1833.
- Dąbek-Wirgowa 1973:** Dąbek-Wirgowa, Teresa. Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo. WrocławWarszawaKrakówGdańsk, 1973.
- Emmerich 2009:** Emmerich, Anna Katarzyna. Żywot i bolesna Męka Pana naszego, Jezusa Chrystusa i Najświętszej Matki Jego Maryi wraz z Tajemnicami Starego Przymierza. Wrocław, 2009.
- Łotman, Minc 2002:** Łotman, Jurij, Minc, Zara. Literatura i mitologia. // *Sztuka w świecie znaków*. Gdańsk, 2002.
- Quinzio 2005:** Quinzio, Sergio. Hebrajskie korzenie nowożytności. Trans. M. Bielawski, Kraków, 2005.

„Една дума“ – коя е тя, или за същността на философското във философската поезия на Яворов

Модернизът навлиза в българската поезия с отварянето ѝ към философското като един много силен способ за преодоляване на тоталния реализъм и позитивизма, определящи духа на първото следосвобожденско десетилетие, докъм средата на 90-те години на ХХ в. Като изключим някои несвоевременни прояви на Стоян Михайловски, фатално подражали, а и все още неотчленени от една възрожденска поетическа езиковост, това отваряне е пълноценно осъществено от поредицата философски поеми на П. П. Славейков, започнали да излизат през 90-те години на ХІХ в сп. „Мисъл“. Едно десетилетие по-късно се появява друг, напълно различен тип поезия – лириката на Яворов, чрез която българската поезия регистрира нов – може да се каже краен, абсолютен – етап по пътя на своето „философизиране“.

И тук П. П. Славейков е междинна фигура, която в много отношения е по-близо до онова, което надмогва, отколкото до онова, към което води. Философската поезия на П. П. Славейков съдържа в пълна мяра *епическия обективизъм*, характерен за реализма от вазовски тип. Философският дискурс в нея е „обективен“, книжен по същество и напълно откъснат от „вътрешния“ Аз на поета. Той, грубо казано, е преди всичко преразказ, повече или по-малко есенциален, на идеи, взети от различни аспекти на немското неокантианство и основно от Ницше – при това главно най-елементарните идеи на Ницше, извлечени от „Тъй рече Заратустра“. Стремешът на поета е тези идеи, разбрани или недоразбрани, да бъдат ясно артикулирани – стремеш, който до голяма степен диктува предимно епическата форма и значителния обем на Пенчо-Славейковата философска поезия. Ако има някаква неяснота тук, това е неяснота на самите идеи, или по-точно – тя е следствие от мъглявия начин, по който те витаят в поетовото съзнание, недоразбрани напълно, оплетени в самите себе си или в други идеи (например в творба като „Химни за смъртта на Сврѣхчовека“).

Напълно различен, същностно различен тип неяснота ще витае във „философската“ поезия на Яворов – в поезията от неговия т.нар. „втори“ период, след „минаването по моста на декадентството“, по собствените му думи. Някъде към 1905–07 г. тя ще състои – за себе си, но и за едрият метаразказ на българската поезия изобщо – едно извънредно важно събитие. Това събитие

е радикалното отделяне на лирическия Аз от психобиографичния му прототип, чрез което българската поезия ще постигне своята крайна модерност – в цялостния процес на еманципиране на *лъжата* от императивите на истинното и като крайния, абсолютен акт на този процес.

В чистия, абсолютен си вид този акт на разрыв между лирически и психобиографичен Аз ще се състои в периода 1905–1907 г. чрез книгата „Безсънници“ като процес на *езиковизация*, както можем терминологично да го определим. Под този термин разбирам процеса на пълната загуба на емпиричния Аз в една свръхвтвърдена, клиширана, формулно калцирала езикова структура – новия символистичен, и в частност – сецесионен, език, който постига пълната и абсолютна степен на реализацията си в явление, което другаде вече терминологично определих като *езика-*„Безсънници“.¹

Към средата на първото десетилетие на новия век езикът-„Безсънници“ лансира един коренно различен тип философски дискурс в сравнение с този на П. П. Славейков – лирическия. Точно обратното на Славейковата, тази философска поезия е демонстративно Азова, дори в относително големите обеми на поемата („Една нощ“, отчасти „Смъртта“); хронотопът ѝ е поместен изцяло в „душата“ на Аза. Тук няма „обективно“ формулирани философски идеи, пренесени от съседни епистемологични територии; няма опит за поетическо преартикулиране на собствено философски идеи. Обратно – онова, което прави Яворовата поезия „философска“, е тъкмо *неяснотата*, силно и тенденциозно замъгленият смисъл (което дава основание на самия П. П. Славейков да я характеризира като безсмислица). Философското като качество на тази поезия е напълно освободено от някакъв денотативен опит на фи-

¹ Настоящата статия е част от по-мощабен опит за изследване на същността и спецификата на символистичния/сецесионен език в българската поезия, и в частност у Яворов. Отделни части от това изследване са публикувани в различни издания във вид на статии. Ето някои по-важни от тях (с които настоящият текст влиза в двупосочен диалог и взаимодопълняемост, включително и концептуално-терминологична): „*Физиология на символистичния език; Език и Аз, език и лудост*“ (*Лит. мисъл*, 2010, № 2; също и в сб. „Критическото наследство на българския модернизъм. Как го четем сега“. ИЦ „Боян Пенев“ : София, 2011); „1910, „*Подир сенките на облаците*“ – конструиране на модерния лирически герой“ (сб. „1910“ : НБУ, Сиела : София, 2011); „*Ритъм и изказ. Езикът-*„Безсънници“ *в сюжета на българския модернизъм*“ (сб. „Литературознанието като възможност за избор. Сборник в чест на Рая Кунчева“. Контекст : Пловдив, 2012); „*Безсънници*“, или *хтонът на модерната душа. Орфически субстрат в късната Яворова поезия*“ (*Филос. алтернативи*, 2014, № 2–4); „*Един убит*“, или *как символистичният Аз открива Другия*“ (сб. „Димчо Дебелянов. Юбилеен сборник с нови изследвания по случай 120 години от рождението му“. Захарий Стоянов : София, 2009); „*Ана Карима – бай Ганю в рокля или Венера в кожа*“ (*Лит. вестник*, № 41–42, 14–27 дек. 2011; № 1, 11–17 ян. 2012; също и в: *Год. на филологическия факултет*, том 9/10, ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград, 2012). Всички тези статии в общи линии са продължение и доразвитие на концепции, залегнали в монографичното изследване „*Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*“ (Просвета : София, 2009).

лософското, от неговата сциентистка основа. То е един по-скоро абстрактен, флуиден елемент.

Стихотворението „**Нирвана**“ обичайно се смята за образец на Яворовата философска поезия, главно заради категоричния си наслов. Но то дълго време съществува просто като „Вечните води“ (1909–1914 г.), конкретната философска тенденция в него е външно привнесена едва при последната редакция на „Подир сенките на облаците“, когато му е прикачено заглавие, което пряко телеологизира възможните му значения в посока към съответния философски термин. (По аналогичен начин – късно и може би произволно – стихотворението „Стон“ ще бъде ретрообвързано с конкретно-биографичен образ-денотат на Лора Каравелова.)

Тук възниква един важен въпрос: какво собствено ни дава основание да окачествим тази поезия като *философска*? И такава ли е тя наистина?

Основно качество на тази поезия е нейната пределна езикова омекотеност, която произвежда философски значения тъкмо чрез *неяснотата*, т.е. чрез прекъснатите референции с реалността – соматично-биографична или психологическа. Или допуска такива значения да ѝ бъдат вмениявани „отвън“ като част от самия рецептивен акт.

И все пак референциалните връзки не са така радикално скъсани, както това изглежда на пръв поглед; „философското“ в тази поезия, в *езика*–„*Безсъници*“, е много здраво, генетически свързано с личния опит.

Без да навлизаме надълбоко в проблема, ще се задоволим само да отбележим, че за разлика от „външния“, ерудитския философизъм на П. П. Славейков, Яворовата философска лирика е такава в един същностно феноменологичен и екзистенциалистски аспект, т.е. на равнището не на абстрактната идея, а на опита – на конкретния психобиографичен опит на Аза; или по-точно – този на неговия емпиричен, психобиографичен прототип.

Изглежда странно, но тъкмо в поезията на П. П. Славейков философското е напълно откъснато от собствения, биографичния опит на поета – опит, в който лесно откриваме достатъчно „външни“ основания за един „личен“ екзистенциален трагизъм: телесният недъг на поета. Но този недъг изобщо не е поетически фактор. П. П. Славейков не изтръгва, така да се каже, „философското“ от себе си, от собствения си онтологичен опит, а го заема отвън. Адаптира *second hand* отделни философски идеи и ги персонифицира в различни културни фигури – митологични и исторически. В тях той несъмнено обективира някаква част и от собствения си „вътрешен“ опит (на страданието като най-мощен извор на познание); но го прави в един отчужден, силно монументализиран, културно-обобщен начин. За пряката артикулация на собствения си лирически Аз запазва една здрава бодрост (в Гьотевия смисъл на понятието – като антоним на *болното*: класическото като здраво, романтичeskото като болно). Здрава бодрост, която на практика не само изразява, но и кулминира позитивистичния дух на 19-ото столетие, духа на Българското възраждане и на „вазовската“ епоха в литературата.

Поезията на П. П. Славейков излъчва позитивизъм и духовна монолитност на Аза, които са много по-близо до статута на Вазовата лирика например, отколкото до неясния трагизъм на Яворов, тотален и някак лишен от преки „външни“ (т.е. телесно предпоставени) основания...

Стихотворението (или поемата?) „Смъртта“ е друг, наред с „Нирвана“, от примерите в езика-„Безсъници“, и изобщо у Яворов, за някаква относително ясна, тенденциозна вписаност във философското (за което отново решаваща е ролята на заглавието). Още един от най-ранните критически прочити на „новата“ Яворова поезия като философска – на Владимир Василев – отделя специално внимание на тази творба. Чрез нея критикът определя новата употреба на философското изобщо у Яворов в традицията на българската поезия. В тази традиция, персонифицирана в развойната си логика в етапните фигури на Вазов и П. П. Славейков, появата на Яворов не само бележи третия етап, но този етап е метапоставен спрямо първите два – не само различен, не само надмогващ, но и примиряващ ги по един сложен начин. В концепта за смъртта поетът проектира „не интимно настроение или художествен блян – пише Вл. Василев, – а я схваща като метафизическа проблема, в която влага не индивидуално, а козмическо съдържание“. Докато у Вазов смъртта е небитие, у Славейков – битие, за Яворов тя е „съединителна нишка между едното и другото – светлина на пролетно утро съчетана с мъглата подранила на есенна вечер“².

Творбата дори номинално задава решеността си да дискутира една конкретна и ясно формулирана философска идея, а това, поне теоретично, би трябвало да я доближи до модела на П. П. Славейков. Но нещата са много по-сложни. Дори когато тази идея е с пределно абстрактен, метафизичен характер (какво по-метафизично от смъртта!) и когато впоследствие тази идея е разгледана именно като „метафизическа проблема“, към нея е подхождено по един максимално емпиричен начин. При въвеждането си в творбата лирическият Аз, дискутиращ този най-абстрактен философски проблем, е максимално приближен към реалния, психобиографичния си двойник. Началото е откровено споменно, мемоарно:

*...В най-ранна възраст още,
когато по-далеко от майчини си пазви
света едва познавах, един безимен страх
загнезден бе у мене...*

Цялата абстрактна метафизичност на проблема, оказва се, е с автобиографичен, лично „преживян“ произход. Този автобиографизъм стига до най-конкретни детайли: „И в сънища nerядко/ аз виждах тоя призрак...“ От ред спомени на близки на поета (най-вече на неговата сестра Мина), както и от по-късни признания на самия Яворов, знаем, че в детството и дори в младостта си той често е виждал „призраци“ нощем край леглото си. Така можем

² Василев, Вл. Живот в смъртта. // *Мисъл*, 16, 1906, № 8, с. 482.

да сме сигурни в емпиричната, пряко изповедната интродукция на творбата – нещо, което ѝ придава известна езикова двойственост, приближава я до първия период на поета и до онази литературна езиковост, която този период *антологично* съдържа чрез едноименния цикъл в авторската антология „Подир сенките на облаците“ (и който сам по себе си е специфична антология в антологията – по-точно: антология на *колективната* поетическа езиковост в нейната историческа развойност от Ботев насетне, имплантирана в личната, Яворовата³).

Тази междинност на творбата между „първия“ и „втория“ период е донякъде оправдана с оглед времето на написването ѝ – самото начало на 1905 г. По редица характеристики тя се приближава до друга, колкото важна, толкова и междинно положена в езиковия онтогенезис на Яворов творба – поемата „Нощ“. И двете съдържат определящи качества и на единия, и на другия тип език, макар композиционно „Нощ“ категорично да принадлежи към „първия“ период, а „Смъртта“ неизменно да е част от „Безсъници“ – книгата и цикъла. И двете творби се разполагат в по-големите обеми на поемата; и в двете е налице относителен паритет между емпирично и метафизично, т.е. припокриване между лирически Аз и психобиографичен протагонист. Както „Нощ“ вещае, антиципира езика-, „Безсъници“ на „втория“ период, макар езиково и композиционно да си остава здраво вписана в „първия“, така „Смъртта“, неизменно положена отвъд „моста на декадентството“, в езика-, „Безсъници“, „помни“ „първия“ период и неговия конкретен език, референциално свързан с психобиографичния си субстрат.

Преходът от единия към другия език в структурата на творбата е толкова рязък, колкото предполага самата метафора за „преминаването по моста на декадентството“; споменният пласт, с който започва тя, скоро се развива в една клиширана сецесионна образност в процеса на *езиковизация*, конститутивен за езика-, „Безсъници“:

*И в сънища нередко
аз виждах тоя призрак: Из тайния предел
на ада скелет идящ в нощ – черна плащеница,
самата нощ, бих казал, наметната повихрил
над плахата вселена; – с размахната коса
по всички хоризонти, всемоощна, безпощадна,
на молния подобна.*

Тук се натъкваме на уникално в своята прегледност поглъщане на реалния психобиографичен субект от един необуздано хипертрофиращ *език* – език, който напълно е заместил, подменил *психологическото*, разбирано като „вътрешна“ проекция на „външния“ психобиографичен субект. Този хипер-

³ Тезата е лансирана и най-подробно аргументирана в статията „1910, „Подир сенките на облаците“ – конструиране на модерния лирически герой“ (сб. „1910“. НБУ, Сиела : София, 2011), с която обвързаността на настоящата статия е най-пряка.

трофиращ език е съставен от поредица сецесионни клишета: призрак, скелет, ад, „нощ – черна плащеница“, „размахната коса“, „молния“, „от своя мраз настръхнал“, „тъмни небеса“, „зловещо обрисуван“, „на времето крилата“, „мрачна сянка“ – на практика цялата творба оттук насетне може да бъде разложена на съвкупност от такива клишета. И сред метафизичната пустиня на този ареференциален език, напълно лишен от денотативна връзка с реалното, продължава да се мярка все по-избледняващата фигура на лирическият герой от началото на творбата; още известно време той все още напомня за себе си (чрез вметките: „Аз виждах този призрак“ и „И аз разбирах вече“, които впрочем ясно маркират прехода от конкретното, телесно-сетивното към абстрактно-метафизичното), преди окончателно да изчезне, да се разтвори в пустинята на езика като поток в пустинните пясъци.

Разтваряне, чрез което именно се случва крайната, абсолютната метафизация на Аза.

...И точно тук стигаме до същността на проблема за собствено „философското“ в езика-„Безсъници“. В своята отявлена субективизираност, „овътрешност“ то изглежда да се разгръща изцяло в параметрите на лирическият Аз. Но всъщност конкретният екзистенциален опит на психобиографичния му прототип е игнориран не по-малко, отколкото у П. П. Славейков. *Неяснотата* става качество на „философското“ само в параметрите на лирическият герой, разбираен като междинна зона на интерференция между реалния психобиографичен протагонист и един лирически Аз, изцяло абстрахиран в езика.

Определящите белези на философския дискурс в езика-„Безсъници“ са на равнището на *езика*: неяснотата му, породена от клиширани ярки антитези и контроверзии, от оксиморонен сблъсък и елиминиране на привични значения – т.е. от онова, което определяме като хипертрофия на езика.

Именно денотативната „празнота“ на този език, неговата психологическа неререференциалност по отношение на конкретния екзистенциален опит на Аза го прави референциален на едно друго равнище – на равнището на *лирическият герой*. Той става „верен“ отвъд конкретния образ, дори отвъд отделното стихотворение, в сферата на един абстрактен, метафизичен психологически статус, заемащ междинната зона между конкретния екзистенциален опит и неговата пълна преработеност в конвенционалната структурност на езика.

Но и в крайната си хипертрофия този език – езикът-„Безсъници“ – съдържа отделни пробиви в своята неяснота, ареференциалност, насочва към някакво конкретно значение. Понякога скрито е подхвърлен някой ключ към (възможни) значения. Разшифроването на абсолютно затворения в себе си, смислово „празен“ език е възможно именно чрез съдържащите се в него рудименти от „първия“ период и от артикулиращите го езици.

За пример ще вземем стихотворението „**Една дума**“, което е образец на механизма, по който функционира „философското“ в езика-„Безсъници“.

Стихотворението е своеобразна разгърната претерия – многословно артикулиран отказ от артикулиране на една дума. През цялото време то кръжи и се структурира около тази важна дума, но не я произнася. Цялото стихо-

творение се разгръща в хоризонтален план, в плоскостта на езика, отказвайки всякакъв „вертикален“ пробив към някакъв референциален пласт-основа. Неразкритото значение е заместено чрез поредица наслаждащи се една върху друга и дублиращи се езикови конструкти – обикнатите от езика-„Безсъници“ антитези от типа: добро и зло, началото и края, безкрайно дълга и безкрайно кратка, и тъмнина и плам... На макроравнище, в параметрите на цялото, стихотворният текст произвежда една смислова празнота; и именно тя се оказва неговият смислов телос.

В конвенциите на новата употреба на философското, която тази поезия задава, същността е тъкмо в денотативната празнота, в отказа от конкретното и емпиричното, към които всяко *разкрито* значение на думата неизбежно би насочило. Денотативната празнота е тази, която тъкмо защото не казва нищо определено, казва всичко. Празнотата е максималната, абсолютната семантична пълнота. Това е фундаменталната специфика на новия тип символистично изговаряне и означаване на света.

Но този символистичен разказ на света е вътрешно саботиран. В своята хипертрофия „новият“ език крие в себе си архаични, „исторически“ поднива, които почти дискредитират проекта. Вторият период помни първия, езикът-„Безсъници“ помни езика/езиците от „Антология“. В последния си стих творбата почти осъществява онзи отлаган през цялото време пробив към отвъдезиковото, към реалното, историческото и дори автобиографичното, които семантичният капацитет на думата би разкрил, ако тя бъде произнесена/написана. Поантата гласи:

*Уви, с език
човек не ще я никога издума,
свещената и все проклета дума...
И храснал бих чело в стената: първи,
но първи аз ли бих я писал с кърви?*

Излазът към конкретното се осъществява в две фази. Първата е самият отказ от езика, замяната на изговарянето, „издумването“ на тайната дума с изписването ѝ. Втората фаза е едновременното отместване на този акт към едни други сфери на реалното, историческото и осъществяването му по един метафоричен начин, чрез образи като: стена, разбиването ѝ с глава, писане с кръв по нея... Образи, които донякъде, наистина, са част от трафаретната езиковост на езика-„Безсъници“ (в един скрит, силно трансформиран вид те присъстват в „Ледена стена“ например), но свързани точно по този начин, както в „Една дума“, те определено водят към други равнища на поетическа езиковост, активират ключови образи-клишета от други поетически езици – онези, които са „антологично“ представени в първия дял „Антология“.

На базата на този скрито припомнен опит на „първия“ период можем да си позволим да отидем и по-нататък и да се запитаем: дали не ни е даден и ключът към самата дума? Коя дума се пише върху стена със собствената кръв,

с кръвта от собствената самоубийствено, или по-точно саможертвено, разбита в нея глава, ако не думата „свобода“... Грижливо укривана и премълчавана на равнището на езика, в акта на самата артикулация, разгърната като от-каз-от-артикулация, накрая тя все пак е (почти) разкрита чрез допуснатата на финала реставрация на исторически, генеалогически пластове в самия език. Тоест – разкрита е все пак във вътрешните параметри на езика, въпреки целия „регрес“ към изобразителната конкретика на „първия“ период, на неговата относителна сюжетно-фабулна конкретика.

Но в собствената, иманентната логика на самата творба подобно допускане е крайно некоректно. То е уместно само като оперативен маньовър, доколкото всеки твърд отговор мигом би лишил стихотворението от най-ценното – от конститутивното му качество. Неговият смислопроизвеждащ апарат работи пълноценно само докато работи на празни обороти. То казва нещо само когато не казва нищо; и това нещо-нищо е всичко. Като философски език езикът-„Безсъници“ работи в едни абсолютни граници, където нищото е всичко, а нещото – нищо.

Две маски... А всъщност една-единствена (Яворов и Бодлер)

Изповядам се, че „Маска“ на Яворов е отдавнашна моя тревога и тегоба. Отдавна се боя, че не разбирам това стихотворение, но повече се боя от „еретичната“ мисъл, която – признавам, неведнъж ми е минавала през ума, – че може би всъщност няма нищо за разбиране. А ако то е само маниерна игра, на каквато твърде много прилича, или насмешлив експеримент, състоящ се в умишлено и самоцелно съшиване на клишета! Да, свойствено е за лириката да отправя предизвикателства към логиката, но в този Яворов текст на логиката сякаш са ѝ отнети всички права. Елементи на откровена езикова непохватност („близо, до уши...“), невъобразими до комичност ситуации (лирическият субект е пернат по лице от ръка, която държи едновременно tambourin – дайре, и изкуствен лозов лист), помпозно високостилие („белия кивот на твоите скрижали тайни, о живот“... „живот благоухан“ и др.), претенциозна дълбокомисленост („свръхземните въпроси, които никой век не разреши, дълбаех ням“...) – такива и други подобни изобилстват в текста. Дори диалогът с Ботев, който в „Нощ“ и на други места в Яворовата лирика е толкова сериозен и многозначен, тук някак олеква, сведен до твърде пустословната перифраза „млад – на младост зноя не усетих“. Изобщо целият философско-еротичен облик на изреченото в това стихотворение около маскираната вакханка, чиято маска така и не пада, и деня-живот, чиято маска, криеща нощта-смърт, обаче е свалена, е белязан от изкуственост, която не крие, че е търсена.

И все пак за мен остава въпросът как да се отнасям към това стихотворение, макар да не мога да се освободя от чувството, че то подвежда, защото е направено така, че да подвежда. Ето, такъв проникновен читател на Яворов като д-р Кръстев е видял в него трагично самопророчество („... рисува себе си, своя точен портрет, какъвто ще бъде той седем години по-късно...“). Владимир Василев е избрал точно него, когато вече ослепеният поет го е питал кое свое стихотворение да му посвети (впрочем „Маска“ е публикувано без посвещение и без датировката *Nancy, 1907* в същия брой на „Мисъл“, в който и студията на Вл. Василев „Поет на нощта“). За Димитър Камбуров „Маска“ е от малкото късни Яворови творби, които искат просто да разкажат история, да „легнат на ухото на наратива, без да го насилват фигуративно“¹. Златомир

¹ Камбуров, Д. Явори и клони. – София : Фигура, 2003, с. 409.

Златанов в студията си „Що значи тая маска“ припозна стихотворението като обект на смайващ и смазващ лаканиански анализ.

Докато се питах какво аз, на свой ред, да правя с „Маска“ на Яворов, си спомних, че и Бодлер има стихотворение, озаглавено „Маска“, и се поблазних да поставя една до друга тези две „маски“, за да се огледат една в друга и по възможност да се прочетат взаимно! Начинанието е „легитимно“, както сега е модерно да се казва, и поради отдавна установените сходства между двамата поети. Владимир Василев споменава за това в прочутата си студия, в по-ново време Димитър Аврамов разгръща подробна съпоставка между мотивите у Бодлер и Яворов. Яворов е четял „Цветя на злото“ по време на престоя си във Франция. Но да изоставя може би ненужното припомняне на тези факти и да премина към самите „Маски“.

Бодлеровата е екфраза на едноименната статуя на скулптора Ернест Кристоф, на когото стихотворението е посветено поименно. Освен посвещението под заглавието „Маска“ има и пояснение, което гласи: „алегорична статуя по вкуса на Ренесанса“. Назоваването на алегоричното не е безобидно, особено в символистичен контекст. Има цяла история на съперничеството между алегорията и символа още от времето на Гьоте насам. Но тук по-интересно е друго: алегоричността на статуята става белег и на посветеното на нея стихотворение. От пръв поглед се забелязва, че лирическият текст се е погрижил и за това да не остави алегорията неразбрана и тя е разтълкувана вътре в самия него. Това се вижда още по-ясно, когато стихотворението се съпостави с казаното относно същата статуя в „Салони от 1859“, частта „Скулптура“. Там, след описанието на първоначалното впечатление от статуята и на изненадата от откритието на зрителя, че милото и усмихнато лице на женската фигура е само маска, криеща сгърченото от болка и сълзи истинско лице, критикът разкрива и „тайната на алегорията“, „поуката от баснята“. А тя е, че това, което в първия момент ни очарова, най-често се оказва маска, „универсална маска, вашата маска, моята маска, красиво ветрило, с което сръчна ръка си служи, за да скрие от света болка или угризения“. А след това добавя, че ако авторът на статуята се реши да лансира в търговията тази своя идея под формата на бронз в малки размери, може със сигурност да му се предскаже огромен успех. Ирония тук има и тя е не към скулптора, а към податливата на лесни внушения публика. А Бодлер и сам подхвърля едно такова лесно внушение чрез твърде баналното тълкуване на алегоричния смисъл на статуята.

Стихотворението също интерпретира алегорията в творбата на Е. Кристоф, но по друг и вече по-сложен начин. Жанровото различие между двата текста – на „Салони“ и на стихотворението „Маска“, разбира се, е определящо и за стиловите и смислови различия между тях. В същото време има видими сходства, дори лексикални съвпадения между двете описания на статуята: снажно, мощно тяло (*robuste*), миловидно лице (*mignard*). Описанието в стихотворението обаче не само е по-разгърнато. Тук има вглеждане и в израза на лицето („надменен, подигравателен, унесен поглед“), за който в статията изобщо не става дума. Този израз сякаш казва: „Страстта ме призовава, а

Любовта ме увенчава“. Красотата на изваяната жена възплъщава естетическия принцип на единение между Елегантност и Сила. Така се очертава моделът на ренесансовото в нея, указано в подзаглавието. Статуята, която стихотворението описва, е не просто произведение на изкуството, а на изкуство, вдъхновявано от определен идеал. Впрочем в „Цветя на злото“ „Маска“ е част от цикъла „Сплин и идеал“, поместено е сред стихотворения като „Красота“ „Идеал“, „Химн на красотата“, свързани помежду си от станалата вече христоматийна според представите ни за модерната поезия тема за двойствената, божествено-сатанинска същност на красотата, в която се сливат святост и похот, добротворство и престъпление, наслада и болка, живот и смърт.

Стихотворението „Маска“ не изменя на това бодлеровско общо място. Спокойната и хармонична красота на женската статуя се оказва само привидност. Така е, но... при едно условие: че зрителят „задължително“ вижда най-напред мнимото лице. Подканата „да приближим и да огледаме“ почти наивно издава, че целият алегоричен замисъл на стихотворението (и на вдъхновилата го статуя) зависи само от това, от коя страна на фигурата ще се намери зрителят при първото си съприкосновение с нея. Да е бил с една крачка встрани, и ще е видял първо страдалческото ѝ лице. Тогава и описанието на статуята би било съвсем различно. Вместо „жена с прекрасно тяло и мило и усмихнато лице, което се оказва само маска, криеща измъченото ѝ истинско лице“ – „жена, която се опитва да прикрие с маска на веселост, мъката и болката, изписани на лицето ѝ“. Не е едно и също. Изчезва ефектът на „фатална“ изненада и потрес от това, че красотата като хармония, ведрина и покой не е нищо друго освен привидност и лъжа.

Лъжа, но каква лъжа? По-точно – чия лъжа? Вярно на алегоричния си принцип, стихотворението не захвърля читателя си в мъглявина от множество хипотетични отговори на този въпрос, а само му дава единия и единствено верен – тук става дума за лъжата и „проклятието“ на изкуството. То владее всички техники на илюзията, заблудата, зрителната измама. Играе с възприятията и чувствата на зрителя/читателя, принуждавайки го само в няколко мига да преживее по отношение на това, което вижда, главозамайващия преход от „жена... наистина великолепна“, през „чудовище двуГлаво“ до „това е само маска“. За разлика от статията в „Салони“, тук вече не се говори за „поуката“, която ще подтикне благочестивия буржоа да си купи малко копие на тази статуя и да го постави на домашния скрин, за да му напомня, че хората – без да се изключва и самият той – са лицемерни и крият истинските си мисли и чувства. Според тълкуването, което ѝ дава стихотворението, скулптурата на Е. Кристоф вече не е морална алегория, а алегория на самото изкуство, което подвежда, забулва, мамии. Вършейки това обаче, самото то е тъжно и покрусено. Не само усмихнатата маска е част от него, част от него е и плачещото лице. Но защо плаче изкуството, за какво скърби?

*Но защо тя плаче? Тя, свършената хубост,
Пред която победен би коленичил целият човешки род,
Каква ли тайна мъка разяжда снагата атлетична?*

*– Тя плаче, неразумни, защото е живяла!
И живее още! Но повече от всичко жали тя
И разтърсена е до колене от това,
Че, уви, и утре ще трябва още да е жива!
Утре, другиден и винаги! – също като нас!*

(превод Кирил Кадийски)

Според логиката на настоящия ми прочит цитираните стихове казват приблизително следното: безутешната мъка на изкуството е породена от това, че каквото и да прави, то все пак си остава в този живот, остава си част от този свят, колкото и да му се иска да бъде друг свят и друг живот. Изкуството оплаква провала на своя „проект“ (простете закачката ми с тази всеядна модна дума) за абсолютна независимост от реалността тук и сега.

Приемам този току-що скициран образ на Бодлеровото стихотворение „Маска“ за огледало, пред което поставям едноименното Яворово стихотворение. При насладването на двата образа веднага изпъкват съвпадения: маскирана жена, печал и плач, живот-като-смърт². Тръгвам по техните дири.

Едната маскирана жена е от камък, другата е жива – празнуваща вакханка. Маската на първата прилича на истинско лице. Тя е с маска, която се опитва да изглежда като не-маска. При втората всичко е ясно от първия миг – тя носи маска, защото денят е карнавален. Няма описание на нейната маска, защото е без значение каква е тя – само домино или покриваща цялото лице. За лирическият Аз изглежда е без значение и лицето зад тази маска. Не любопитство към скритото лице, а „странният парфюм на женска плът“ го тегли подире ѝ. Парфюм, коса, хитро разголено рамо – все знаци на неустоима съблазън, която не изтръгва печалния Аз от неговата печал, а се съединява с нея. Да се преживява като едновременно печален и съблазнен – не е ли това най-насъщното състояние на изтънчения декадент! Тук Яворовият Аз е целият изтъкан от модернистични условности. Самотен сред тълпа, блуждаещ в унес, залутан в преследване на нещо, за което сам не знае какво е или кой е („без да се опомня, че не зная кого преследвам“) – има ли очаквания към един уважаващ себе си модернистичен субект, на които този Аз да не отговаря! Но как така не знае кого преследва, като току-що е казал, че „в непонятен тласък“ е хукнал подир вакханката! Не, и тук няма изненада. Да си противоречи, да разколебава очевидното, също са черти, присъщи на образа, който Азът в това стихотворение се стреми да покрие без остатък. И ако пак се вгледаме в това, което текстът казва за загадъчната вакханка, ще осъзнаем, че тя увелича героя след себе си така неудържимо не само със своята женска съблазън, но и с това, че е успяла да го „прочете“. Нейното българо-френско подвикване

² Тук няма как да се мине без тези хайдегериянски тирета.

„Хей, смърт, дай на живота път! Oh qu'il est triste...“ гали в самото ѝ коренче артистичната и духовноаристократична суета на блуждаещия философстващ декадент. Защото на него не му е достатъчно да се чувства трагичен. Не по-малко важно му е да получава доказателства, че е такъв в очите и на другите. Споделям твърдението на Димитър Камбуров, че „Маска“ представя „трагедията на Яворов като невъзможност да бъдеш трагичен, т.е. патетичността на патетиката, иронията на алегорията“³.

Връщам се към думите на вакханката, за да изкажа хипотезата, че всъщност тъкмо те подсещат лирическият Аз да съчини и да се вживее в цялата тази покъртителна постановка за деня като маска на смъртта и за живота като маска на смъртта.

Нека поспрем при този отрязък от стихотворението:

*И в непонятен тласък подир нея,
улисан из тълпата като луд,
без сълзи плачех аз: „Мъртвея –
ти каза истината: рано в студ
сърцето ми замръзна; мисъл тъмна
коса на смърт размахва... Беше ден,
свалих аз маската му и пред мен
въздъхна ноц, и вече се не съмна...
Смъртта – не виждам друго в белия кивот
на твоите скрижали тайни, о живот!“*

Чии са думите в кавичките? На пръв поглед най-логичният отговор е, че са на лирическият Аз. След двоеточието той се самоцитира. Но тогава би трябвало да бъде: „Мъртвея – *каза* на истината...“ В текста обаче четем „... *ти* каза истината“. Тоест „истината каза на теб“. Появата на „ти“ е внезапна, това местоимение няма никакъв референт в предходните стихове. Ясно става само едно: думите в кавичките са на истината. Но дали героят на стихотворението ги повтаря пред някого, или друг заговаря самия него, за да му припомни, че истината е казала всичко това? Или пък лирическият Аз говори сам на себе си? Напразно ще търсим отговор в текста. Енигматичността на това „ти“ в четвъртия стих на трета строфа няма как да бъде разсеяна. Изоставям го, за да се съсредоточа върху нещо друго. Всички прочити на „Маска“, които познавам, приемат, че отрязъкът в кавичките представя собствено слово на Аза и следователно той трябва да е този, който е свалил маската на деня, изправяйки се пред вечна ноц, и който е разчел писмото на смъртта в тайните скрижали на живота. Текстът обаче е недвусмислен относно „авторството“ на този монолог – той е изказан от истината, а това означава, че и снемането на маската на деня, и разгадаването на скрижалите на живота е именно нейно дело, в което лирическият Аз е посветен. Той се оказва довереник на истината, знае това, което знае тя. Но този вид самочувствие също е част от

³ Камбуров, Д. Цит.съч., с. 439.

един шаблон, който се получава, когато се наставят задължителните черти на модернистичния субект. Все повече у мен се затвърждава впечатлението, че стихотворението „Маска“ на Яворов е получено чрез попълването на въпросния шаблон.

Дали пък в последната строфа този шаблон не е все пак по някакъв начин разчупен? Тук отново има думи в кавички и този път те несъмнено са на лирическия Аз:

... „Млад –
на младост зноя не усетих. С ласка
край мене, о живот благоухан,
защо не спреш? Сразителю желан
на всяка смърт, що значи тая маска – !“

Какво ми казват тези думи? Казват ми, че лирическият Аз е чул, но не е научил урока на истината. Защото този урок учи, че смъртта е гравирана в скрижалите на живота. Но ако смъртта е законът на живота, как би могъл той, животът, да е нейният „сразител“! Всъщност лирическият Аз призовава живота да се обърне срещу своя собствен закон. И за коя по-точно маска се отнася неговият въпрос „що значи тая маска“? Дали, задавайки го, Азът не е спокоен от неочакваната мисъл, че може би смъртта е само маска на живота, а не негов неотменим закон? Признавам, че такъв прочит ме блазни. Героят на стихотворението знае, но не се подчинява на истината, казана от самата истина – че няма друго освен смърт в „белия кивот“ на живота. Тук се набива на очи един тънък нюанс: в разказаното от истината във втората строфа думата не е „няма“, а „не виждам“, а това отваря неограничено поле за построяване на всякакви екзистенциални догадки. Включително и за отказ от такива. Нима заключителните два стиха (въздържам се да ги нарека поанта, макар че би могло) не работят в полза именно на такава възможност!

...А пътъом, чак до късни тъмнини,
с конфети ме обсипваха жени.

С един замах мрачното дълбаене на свръхземни въпроси е отменено, изгласано от разгулното безгрижие на празника. Въпросът за живота и смъртта не е разрешен и е снет. И тук някъде, на територията на този неразрешим въпрос, но поставен от гледна точка на възможностите на изкуството или на поезията да се изправят срещу него, се срещат двете „Маски“ – Бодлеровата и Яворовата. Жената статуя на Бодлер плаче, защото е жива. Героят на Яворов плаче, защото не знае дали е жив. Но и в двата случая без отговор остава въпросът какво всъщност означава да си жив. А това е въпросът, който и двете стихотворения излъчват. Маската – тривиален символ на загадка и скритост – придобива в тях и значението на преградата или преградите, на които изкуството, с всичко негови „изкуствени“ езици, се натъква в усилията си да мисли този въпрос. Да, и в двете стихотворения има много изкуственост без

особена изкуственост, много направеност и в този смисъл това, което те в крайна сметка постигат, е, че поставят на изпитание възможностите на определени художествени езици, било то на ренесансовата скулптура, или на символистичната поезия. Става дума за възможностите им да мислят немислимото, защото какво е по-немислимо и недостъпно от живота и смъртта!

Накрая ще кажа само това: представеният опит за взаимно четене на тези две стихотворения със заглавие „Маска“ донякъде ме помири с Яворовото. Или поне с тягостното чувство, че не го разбирам.

ПРИЛОЖЕНИЕ



(cc) The Human Comedy Mask by Ernest Christophe [1876].
Carnaval.com Studios

Аполоновският естетизъм на Сирак Скитник в текстовете му за „Демократически преглед“

Още в тези ранни текстове на Сирак Скитник е очевидно, че той споделя патоса на Сергей Маковски – движещата личност, добрия дух на петербургското списание „Аполон“ – за търсенията, които си поставя критическият текст върху изкуството. А именно – че от артиста (в широкия смисъл) художествената критика очаква идеи, възгледи, морални идеали, истини и дори полза, но сякаш самото изкуство ѝ се изплъзва. Също и че художественият критик непрекъснато трябва да оборва еднакво неверните няколко формули за изкуството: утилитаристката – според която изкуството трябва да бъде полезно (като цел в името на социалното щастие); крайната естетска – обезателно изискваща „прекрасното да побеждава нравственото“, от което следва, че всичко му е позволено; и моралистката – заплашваща, че ако изкуството няма етическа цел, то едва ли не се превръща в зло.

Наистина *темпераментната полемичност* е стилът, в който създава ранните си критически статии Сирак Скитник: с поставяне на тезиси и задаване на въпроси върху тях, стремеж за диалог с читателя, ясна теза, онагледена с примери – като по учебник за творческо писане.

В Централния държавен архив (фонд 44, оп. 2, а.е. 9) се съхранява подвързана, подготвена от Сирак Скитник, нещо като папка/кола с отпечатъци от „Демократически преглед“, предназначени за второ издание произведения: критически текстове и един разказ.¹

„Крайт на една песен“ с посвещение: „В памет на сестра ми Марийка“ – с дребни редакторски поправки от ръката на автора. Страниците са номерирани от 1277 до 1300, а в края на текста е поставена датата „IX.911. S.P.“.

Следва: „Художествени изложби в Петербург“, номерирано като писмо четвърто от поредицата „Литературно-художествени писма“, каквито той публикува в „Демократически преглед“ от 1910 г. В тези страници Сирак Скитник теоретизира върху понятието за изкуство. Истински потопен в петербургското, той се е разгърнал като есеист, като критическо око, като внимателен наблюдател на културното поле, но същевременно и самоизследващ се артист. „Пътят на външни заимствания ще мине и ще дойде часът на

¹ Цитатите от Сирак Скитник, за които не е отбелязано друго, са по тази архивна единица.

вътрешни углъбявания“ – заключава Сирак Скитник. Той представя например първо годишната изложба на „Мир искусства“, с обяснението, че това са деятелите около бившия журнал, носещ същото име, и сегашния „Аполон“, чието „сериозно отнасяне към проявите на изкуството винаги е отличавало тия художници от грамадната тъпна майстори, които пълнят „художествените“ магазини и безвкусните буржоазни гостни стаи“. В критическа статия за бр. 2 на „Аполон“ от 1911 г. редакторът – уредник на списанието, от разклонената художническа фамилия Маковски намира съществен дефект в същата тази изложба – неналичието на жури, за разлика от всички мирискуснически „въйставки“ дотогава, където лично Дягилев е извършвал тази неблагодарна, но отредена му от останалите задача. Следват похвалите. При Сирак Скитник, обратно, личното пристрастие е поднесено почти веднага след споменаването за отсъстващия от изложбата Бакст, илюстрациите към „Дама Пика“ на стожера Бенуа и възторга от Добужински, представен с работи върху европейски градове: „певец на града, той чувства ужаса на северния каменен град, както никой друг. Неговите малки рисунки поразяват със своето кошмарно прозрение, със страшното виждане на дребните жизнени гримаси“. Сякаш Сирак Скитник е преразказал в проза собствените си поетически образи от стихотворението „В каменния град“, посветено на Добужински:

Беззвучен смях – след всяка жизнена гримаса.

Безкръвни ликове се мяркат тук и там,

Веселие на страшен карнавал оглася

Безсмислицето на живот без храм.

(Сирак Скитник 1911а: 785)

А някой беше казал, че семинаристът у Сирак Скитник не личи!?

Същият брой на „Аполон“ съдържа и текст от барон Врангел, посветен на Добужински, в който четем: „само този, който усеща живота на града, живота на мъртвата вещ, само той би оценил *психологията на смъртта*“, която Добужински предава на своите картини. Той е поет на огромните здания, на запуснатите дворове, на сивото безразличие и провинциалната скука, и... на детските приказки с техните невъзможни измишльотини и фантазмагории. „Добужински, както никой друг, би могъл да илюстрира Достоевски“ – пише Врангел. Стилистът Добужински, този насмешлив илюстратор е разказвачът, който пленява Сирак Скитник. При него „страната на мъртвите“ се превръща в страна на куриозите, в смешна и трогателна гротеска. Добужински е склонен да се вглежда в ненужното, в случайно оцелялото като в играчка на случая.

Същият този Петербург, „техният“ град – величествен с особената театралност на архитектурните си композиции, неистово влече жадно бродещия българин, затова и той е наречен от останалите „гълтач на пространства“.

Критическите студии на Сирак Скитник в периода 1910–1914 г. биха могли да се характеризират и според антропологическия портрет на самия ав-

тор²: едри, малко тромави на места, с доста русизми, но с поетически унес и вътрешна уравновесеност. Авторът притежава и демонстрира особено чувство за естетическа справедливост и през тази мяра мисли, изгражда стила на критическото си писане в тези още силно повлияни от високия културен петербургски дух статии³.

Текстът на Сирак Скитник за сп. „Демократически преглед“ от средата на 1910, със заглавие „Пенчо Славейков“, има следната бележка под линия: „Тая статия в малко по-други контури е писана за руския журнал „Славянския известия“. Поднасям я и на българския читател в същия вид, защото той едва ли повече от руския е познат със Славейкова“.

После: в рубриката „Критика и библиография“ вдъхновено представя българската културна бомба на 1910 – „На Острова на блажените“ – като „тежка художествена проза, виртуозна и уверена“. Отново и теоретически, но и като поет, докоснат от „новия възбуден поетически сън“, авторът изследва взаимното преливане на импулси между литературния подем от началото на века и устрема в живописата: „Тъй пишат, тъй рисуват, тъй свирят художници, минали сериозна школа, дето не случайността ръководи и строи, а едно дълбоко знание за своето изкуство и художествено умение“. Има и критика към Славейков, и тя е по линия на мистификацията: „но да се обявява тоя фокус за литературен скандал, е смешно: той си остава само като боязън, безверие в силата на художествените средства“.

А за отношението към проблематизирането на „улицата“ като художествено присъствие Сирак Скитник пише: „До появяването на „На Острова на блажените“ всеки би могъл да обвини Славейкова в безсилие пред натурата. Той винаги почти е изхождал от опростотворената натура, дадена от другиго: разказ или картина, и над даденото е създавал своя почувствана и убедителна художествена правда. Това е бил неговият значителен похват като художник“. И тук проследяваме пренасянето на критически похвати от изобразителното, от живописното върху поезията (пак с нотабенета от неговото тукашно-петербурско): „Последните негови работи говорят, че той не само леко, но и виртуозно може да се справи с тъй сложен сюжет, какъвто е улицата, например. („По главната улица“ и „В неделя по обед“ – тия две работи като тема и сръчност, като същинско художество са новост в нашата литература.)“.

Сирак Скитник вижда важността в контура. В Петербург, откъдето пише, той

² „Едър, снажен, малко тромав, хубавец, той притежаваше чара на „широката славянска душа“ в една сърдечна и равновесна вътрешна и външна измереност. Този телесно и душевно добре изграден човек притежаваше качествата на приятелска непринуденост и доверителност, контролна будност на духа и лек интеллигентски скептицизъм“ (Кръстев 1974).

³ Вдясно над заглавието собственоръчно са написани в следния ред:

„1 писмо: демок. 911 – Имаме ли худ. критика

2 писмо демок пр. 912 – Имаме ли худ. критика

3 писмо дем 912 г – Имаме ли худ. критика

5 писмо в. Ден 912 г – Петербургски изложби“.

се школува да го търси и цени: „Твърд, уверен рисунък, бои, режешти очите, но искани от художествената правда, ловко доловени движения“. Всъщност Сирак Скитник в много по-голяма степен прави истинска художествена критика (в смисъла ѝ като критика върху живописна творба) върху стиховете на Славейков – и обектът му е благодатен. Ако отгърнеш третата страница и прочетеш например: „новостта е във внисането на ярката, грубата краска в колорита, от която се боят всички майстори, за които думата трябва да бъде изкъпана, измита, изгубила своята непосредствена сила“ – за художник сякаш се пише тук. „Тия живописни, неприятно ярки, но художествени платна биха могли да послужат за мерило на художествена култура и художествено разбиране на ония евтини „декаденти“...“

И един пасаж за оформителя, където отново се чете внушаваното, наученото в школата на Бакст и Добужински: „Ловкост и умение личи във винеточните маски на Н. Петров – ловкост, от която художникът трябва да се бои: на много места тя се е изродила в неблагоприятен, неубедителен рисунък“. (Подписан „С. Петербург, Сир. Скитник“.)

Все в същата стилова линия следва превод: „Хуго фон Хофманстал „Смъртта на Тициана“⁴ Драматически откъслек“ (с бележка отгоре „Дем пр 910“). Текстът е изпълнен с множество редакторски поправки и повече добавки (страници 955–962). Модният в Петербург австриец е символически обагрен, причисляван към сецесиона и представящ идеите за „чисто изкуство“.

Следва: „Нашите художествени изложби“, с бележка в горния ляв ъгъл, указваща „Дем Пр. 914 год“ (със с. 266–275). Тук се започва с експлозия срещу съзнателно култивирания „долнопробен академизъм“, емоционалното е във високото още при встъплението. Тезата е доминираща (дори в текст, който главно изброява), а критиките са за същото, за което е възторгът в текста за Славейков: „Липсва душата на художник, който може да се доближи и обхване тоя сложен живот. Нито в една негова картина (на Митов, б.м. – М. О.) не ще намерите почувствано сърцето на пазарската стъгда“. Разгромяващо звучи пасажът: „В природата няма такива глупави хълмове, без една интересна линия, без няколко поне живописни петна. Клевета: няма такова небе с тъй нескопосано разбойдисани облаци. И човешкото лице след смъртта, особено след една мъченическа смърт, не е тъй безинтересно и глупаво-еднообразно. Това платно е лоша литература, нетърпима, вулгарна живопис и един документ за художническа практичност“.

Този маниер на Сирак Скитник критика бива определян като *психологически подход*.

За друг художник пък пише, че „е безпомощен да се справи с много-то, което дава природата. Много трябва да се даде с малко средства, не обратното“. Има и гневен пасаж с обвинения в декоративност, защото „за един декоратор е нужно пълно познаване песента на боите“. Нали сам се е

⁴ Второто издадено произведение на Хофманстал.

докоснал до законодателите декоратори. С място в театралния художествен декор той вижда Никола Петров: „красиви живописни достижения и творческа техника има у тоя художник. Той е радваща струя в българската живопис. В платната си „Река Ерма при Трън“ и „Планински поток“ той е дошъл до една чисто живописна гама (поправено от него в текста на „тема“, б.м. – М. О.), която носи и въздушност, и топлота, и чувство, без скучните рецептни въздушности на Вешиновци и Митовци“. Поощадените са малцина. Финалът е такъв: „У болшинството наши художници няма оригинална трактовка, няма творческа техника, за да бъде индивидуализирано всяко платно. Няма знающа фантазия, нито виждане, идващо до прозрение, до откриване. (Януарий 1914 г.)“

И накрая в тази собствена свезка, мислена като за избрано второ издание, стои хронологически (от 1914 г.) в рубрика „Изкуство. Преглед“ обзорната критическа статия „Художествените ни изложби“.

Но какво е литературно-художествено писмо? В началото на миналия век се води спор за йерархията и жанровата природа на подобни текстове. В Петербург се появява и сборник, наречен „О критике и критиках“, пак в годините на следването на Сирак Скитник (1909 г.).

Литературното писмо е един от 17-те литературнокритически жанра, скрупулъзно изброени от Л. П. Гросман през 1925 г. Като критерии за извеждането им той е използвал метода на критика и обхвата на материала. Жанровете според Гросман са: литературен портрет, философски опит (есе), импресионистически етюд, статия-трактат, статия-инструкция, критически фейлетон, литературен обзор, рецензия, критически разказ, литературно писмо, критически диалог, пародия, памфлет, литературен паралел, некролог, критически афоризъм и препоръка (Гроссман 2000: 245).

През статията на Сирак Скитник „Имаме ли художествена критика?“ за дълбинното посвещаване на Изкуството сякаш говори Бенуа (т.е. внушаваното от аполоновци на техните читатели, последователи и въобще на литературния Петербург): „Ние имаме театър, ние имаме зараждаща се живопис и скулптура, имаме изящна литература, но ни един човек не се е проникнал от техните тайни и не е заговорил с трепет и със страха на свещенослужител, който знае сложните кръстосвания на техните пътища“ (Сирак Скитник 1911б: 331).

Провижда се и Лео Бакст в думите: „преди всичко нужно е да се знае цената на техниката; нужно е да се знае цената на краската. Нужно е да се знае цената на два тона, стоящи един до друг...“ (пак там: 333). През обглеждани абзаци за критиката, през описанието на възгорделия се среден интелегент и неговите „художествени безделушки“, през недоразуменията и преклонението пред печатната буква, Сирак Скитник стига до разгромното за нашите литературни критици твърдение, „че те са със слаба критическа душа, че отсъства у тях интуитивно знание на душата, идващо до откровение, което да предсказва и предпазва“ (пак там: 334). И тук още, макар и не както в зрелите

му текстове, прозират „Предчувствията и предвестията“ за новата органическа епоха на Вячеслав Иванов⁵.

Петербургското стои мощно и във втората част от първото „Литературно-художествено писмо“, където Сирак Скитник изгражда паралел между тукашно и тамошно. Той описва атмосферата в неназовано Ателие: „четоха се там реферати за класицизма в съвременния театър, за декорите в новия театър... на малка сцена демонстрираха един драматически етюд“, а въодушевлението му е намерило тези думи: „дето в един тържествен хоровод словото, краската и мълчанието – плетат най-красивото, до което се е добрал обоготвореният човешки дух“ (пак там: 498).

Петербургският период от живота на Сирак Скитник струи през неговите т.нар. писма. В града на Петър той пристига от Москва. От домашната, уютна Москва във величествения, мъжествен, *грандиозно-хоризонтален* Петербург. А зимата подчертава неговия *genius loci*: „Беше почти утро, когато закрачих по поледения тротоар. По средата на улицата догасваха червени огньове, и весело звънко хрущеше снегът под нозете ми. Вървах: кръстосваха се хиляди мисли в главата ми, идваха други, отминаваха, топяха се – отново светваха, и като около огнище в нямо мълчание се кръжаха... Жълти, студени и дълги отражения се люлееха в каналите. Подстригани акации, разцъфнали в искрящи снежни узори се редяха край тях“ (пак там: 498).

Там той попада в кръга, наследил „мирискусници“ – „обединение на приятели, с еднаква култура и общи вкусове“ (според определението на Добужински, един от учителите му в школата на Званцева): А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, Д. В. Filosofov, К. А. Сомов, Л. С. Бакст, по-късно М. В. Добужински. Особено внимание „мирискусници“ обръщат на полиграфията, на оформлението – те, известно е, създават в Русия самия тип *художествено илюстративно периодическо издание*. В едноименното списание се репродуцират експонати от големи европейски изложби, работи на руски и чужди майстори, живописни шедьоври; пропагандират се прерафаелитите, френските символисти, творчеството на самите създатели на художествения отдел на списанието (вж. Бенуа 1980: 185–195). Естетиката на мирискусниците съединява хармонично мечтата с реалността, поетическата ѝ образност е съчетание на изтънченост и одухотвореност. „Мир искусства“ е цяла епоха, епоха на декоративността в положителния смисъл, на стилизма и лирическата гротеска. Мирискусниците, а особено аполоновците, не патетизират миналото, при цялото им преклонение пред него. Те живеят и творят, като иронизират отживялото времето си. Ирония, смях (през сълзи) над всичко преминало и преминаващо – това е техният начин да се противопоставят на „злободневния реализъм на другарското передвижничество“ (С. Маковски).

⁵ Този текст на Иванов оказва огромно влияние върху идеите на художниците модернисти в Петербург. Печатан е първо в кн. 5–6 на сп. „Золотое руно“ от 1906 г., а после и в сборника с литературнокритически статии на Вячеслав Иванов „По звёздам“ (1909).

Всичко това (а и какво ли още...) е почувствал почти трийсетгодишният българин, снажен, елегантен, попаднал в типичната петербургска дворянска атмосфера, в най-тесния кръг на „зачинателите“ на модерна. От спомените на участниците в него ясно се долавя, че сблъсъкът на сериозното с пародийното първоначално е озадачавал новите, а приятелското отношение, липсата на педантизъм и на каквато и да е демонстрация на ученост и ерудиция са ги пленявали. Основното и у мирискусници, и у аполоновци, и в школата на Званцева е преклонението пред красотата като висша реалност.

В спомена си „В Школе Званцевой под руководством Л. Бакста и М. Добужинского“ Ю. Л. Оболенская – една от съученичките на Сирак Скитник в школата – пише: „Никому не идва на ум, че под ръководството на Бакст младежта се възпитаваше в принципи, съвършено противоположни на основите на „Мир искусства“, като противопоставяше на техния ретроспективизъм наивното око на дивака, на стилизациите – непосредствената детска рисунка; на графичността – ярката живописност, а на индивидуализма – съзнателен колективизъм.“

Учениците, водени от Бакст, са се вглеждали в картините на Ермитажа (при нарочни екскурзии из него) и Оболенская си спомня как той ги е оставял да почувстват изкуството. Рисували са живописни картини на открито, на дневна светлина, портрети и пейзажи. Именно тези работи на Сирак Скитник остават в Петербург, когато той се връща в България, за да участва в Балканската война, и така са и погубени.

На настъпващите грубост, безочливост, нахалство, простация („хамство“) тези млади мъже и жени са възпитавани да противопоставят усещането за красота, радостта да се живее единствено за красотата. Заедно работели, заедно се забавлявали, разхождали се из града, търсеци живописни впечатления, стигали до откровения в областта на портрета, преодолявали петербургските пространства. Жизненият им ритъм е налаган от театрални постановки, концерти, изложби – все за удовлетворяване, за насищане на естетическото. Така е попито основното внушение: да се освободи изкуството от всяка тенденциозност (социална, религиозна, политическа), да се върне към основното си качество – художествеността.

Затова и съвсем не се учудваме, че критикът Сирак Скитник разсъждава така: „Мирът – видим и невидим – е едно, изкуството друго. Мирът: видимост, която душата отразява. А изкуството е същият мир, в която се е вселила творческата душа. Затова: Изкуството е преди всичко къс душа, а после избразена видимост“ (Сирак Скитник 1981: 33).⁶

⁶ Вижда се, тук критикът е шудирал Вячеслав Иванов: „Художественото творчество е теургия, безсъзнателно сътворчество на „предвечния ум“ на художника със Световната Душа. Тоест развитието на културата (вечната памет на човечеството) не е произволно, а се опира на „предвечната памет“ на художника визионер – източник на индивидуално творчество. Истинският творец не изобразява, а се съединява със световната душа – и в това е залогът на естетическите канони, постигнати от него“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бенуа 1980:** Бенуа, Александр. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2.
- Гроссман 2000:** Гроссман, Леонид. Цех пера. Эссеистика. М., 2000.
- Кръстев 1974:** Кръстев, Кирил. Сирак Скитник: Човекът, поетът, художникът, критикът, театралът. С., 1974.
- Сирак Скитник 1911а:** Сирак Скитник. В каменния град. // *Дем.* преглед, 1911, № 6.
- Сирак Скитник 1911б:** Сирак Скитник. Имаме ли художествена критика? // *Дем.* преглед, 1911, № 3–4.
- Сирак Скитник 1981:** Сирак Скитник. Старо и ново изкуство. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920–1943). С., 1981.

Траяновското в поезията на Сирак Скитник

Първоначално би следвало да се запитаме доколко е уместно понятието *траяновско*: то не би могло да добие нарицателност, подобно на *ботевското*, изпълнило идеята за полюсни емоционални състояния, или на *яворовското*, обемащо в себе си представите за демонизъм и неизразимо страдание, или на *дебеляновското*, което привично мислим като задушевен елегизъм и уютна меланхолия (удобни критически клишета, които не отговарят на реалността в тези творчески светове). В този смисъл трябва непременно да уточним, че *траяновското* в случая няма да обозначава утвърдената представа за рационален, пресметнат, оразмерен символизъм, лишен от персонална облъхнатост. Тъкмо обратното – то ще бъде мислено като тъждествено на свръхнапрегнатост, на встрастен, минаващ всякакви граници югендстил, който се отличава със своята скандална морбидност. Тоест то ще е употребено като синоним на декадентски-сецесионна поезия¹, каквото е именно Траяновото поетическо творчество до 1909 година, до появата на книгата „*Regina mortua*“ – един компендиум на морността и апатията, на сънно-непрозрачните светове, периодично прорязвани от ницшеанско-дионисиевски екстази. Вместо хладно-дистанциращата оразмереност, в този свят изобилстват визии, в които неорганичната материя (благородни камъни и метали) и анималистичното, примитивно-организмовото са неразчленимо сплетени:

- 1) *Гореца устна след на гръд остави...
Увисна там кървавочер гранат –
Последна капка от допита сладост...²*

¹ Ето че на свой ред употребявам в тъждествена самопонятност съчетанието „декадентски-сецесионна“, което у Траянов съществува наистина в неразривна връзка, или – внимателният поглед към ранната му поезия до 1909 година, която все още не е редактирана в мажорно-изстъплен дух, би открил как тъкмо декадентското апострофира емблематични образи и пароли на екстатично-ведрия югендстил, който поема от идеята за начало, за пробуждане на витализма, за непреходната младост и вечната пролет. Вж. **Emrich**, W. Genealogie des Jugendstils. // **Hermand**, J. Jugendstil. Darmstadt. 1992, S. 346–348.

² **Траянов**, Т. Капката на възделението [из цикъла „*Via Dolorosa*“]. // *Наш живот*, 1906, № 1, с. 7.

2) *Изфръкнала из кръвночер кристал
Целувка типала над нас разперва.*³

В тази поезия *грехът, плътта, екстазът* биват апологетизирани без мяра – нередко насладата и сладтта прехождат в агония, в перверзия, в некрофилска истерика, както е в разтърсващо-скандалното „Не чуйш ли химн следсмъртен“, с по-късен наслов „Погребение“:

*Във стръвни зной на устни разжарени
Покой ще наиде смачкана душа.*

.....
*Люлее се в несвестно обладане
Отблясъкът на кървави зъби.*⁴

В подобен свят на тотална опустошеност *душата* е настъпателно низвергвана, за да възтържествува нагонът, за да вилнее инстинктът – самата *душа* би могла да бъде еманация на инстинктивно-божественото, на екстатичните сетива и нерви, както е в сонета „Пленница“ от 1909 година: „Но като бог възкръснал душа ми ще премаже / и клетвите всесилни на хиляди съдби“.⁵ Оттук и знойната, задушаваша здраченост, непроницаемост, оглъхналост, сънност, меланхолична преизпълненост на този свят. Но тъкмо от точката на окаменяла поривност, на смразена, монументализирана чувственост („Меланхолия на вкамененото“ е едно от ранните заглавия у Траянов, препотвърждавано по-сетне в творческия му път на различни нива) тръгва устремът по възмога, по разведряване, пробуждане и себеградеж – по-скоро една неистовост да съзидаваш повторно, да постулираш зримостта и пълнозвучието на света, неговата младост и вековечност – именно това рязко, ненадейно преобръщане на светогледния (изказния) модус е дълбоко присъщо на Траяновата поезия до 1909 година, на текстовете и лирическите му цикли, публикувани в списанията „Художник“ и „Наш живот“ през 1905/06 година, както и на уникалните, неповторените в неговия творчески развой поетически цялости от алманаха „Южни цветове“ (1907).

* * *

Сирак Скитник не трябва да бъде схващан като поет, който – в един или друг аспект – „подпечатва ролята си на епигон“.⁶ Тук не целим да омалова-

³ Из третия фрагмент на цикъла „Песни в нощта“, включен в по-голямата лирическа цялост „Трепетът на откровението“ – *Наш живот*, 1906, № 2, с. 27.

⁴ Цитирано по първата журнална публикация, като 3. фрагмент от цикъла „Изгаснала нощ“, също включен в „Трепетът на откровението“. (Пак там, с. 29.)

⁵ **Траянов**, Т. Сонети. // *Художник*, 1909, № 8–9, с. 18.

⁶ Вж. **Ракъовски**, Цв. Сирак Скитник и българският символизъм (Другата периодизация според списание „Художник“). // *Сирак Скитник и българската култура*. Благоевград, 2010, с. 38.

жаваме творчеството му като епигонско, недоизпипано, малозначително, нито юбилейно да превъзнасяме неговите художествени отлики, умишлено остойносттавайки ги. Важно е обективно (доколкото това изобщо е възможно) да се проследи как това творчество усвоява, поема в себе си едно актуално поетическо ядро – в този смисъл именно *траяновското* ще бъде реабилитирано като функционално семантично средище в поезията на Сирак Скитник. Важно е да се заснеме как определени белези от аурата на ранната (всъщност автентичната) Траянова поезия се превръщат в конститутивни маркери на един поетичен свят. Поезията на Сирак Скитник ще бъде обхваната до 1910 година, до излизането на „Изповеди. Книга първа“. Встрани от вниманието ни остават публикациите в сп. „Демократически преглед“ от следващата 1911 година, като „Небе“, „В каменния град“⁷, предусетили съвсем нова поетика, характерна с опрозрачностяването и социализирането на слога, излъчваща един тип витализъм, който едва в началото на 20-те години може да се долови отчетливо в поемите на Емануил Попдимитров например. Тези поетически откровения, отвъд книгата „Изповеди“, няма да ни интересуват тук – те определено излизат извън обсега на т.нар. *траяновско*, обаче сами по себе си са значими като демонстративен обрат в поетическото мислене, в световъзрението на Сирак Скитник – обрат, който, огрубено казано, е аналогичен на прехода, изживян по-сетне от художника Сирак Скитник от чисто декоративните му ранни работи към късните живописни платна.

Как обикновено е тълкуван Сирак Скитник? Един от първите му рецензенти, Алберт Гечев, долавя тъкмо *траяновското* в книгата „Изповеди“, схващайки негативно мъгливото, одрямалото, непрогледното в поезията му.⁸ Владимир Василев, от своя страна, спекулативно ще употреби фигурата на Сирак Скитник за тезата си, провиждайки в поезията му „маниашкото“, съзирайки типичния представител на клиширания, общосподелим жаргон, на налудничавостта в литературата⁹. Десетилетия по-късно Кирил Кръстев ще впише Сирак Скитник в провинциалния, албумен сантиментализъм и „интимизъм“, окачествявайки поезията му като подстъп към изобразителното изкуство, към същинското му ампло¹⁰. Оттук тръгва, може би, и нейното неизменно обмисляне в плана на декоративизма и сецесиона, където съвременни изследователи – като Светлана Стойчева – са склонни да отбележат най-вече ведрия, просветлен колорит като нейна специфика¹¹. Разбира се, не липсват и радикални опити Сирак Скитник да бъде обявен за един от начинателите на българския символизъм, като, естествено, не идеята за първен-

⁷ *Дем. преглед*, 1911, № 1, с. 313–314; № 6, с. 785–786.

⁸ Вж. **Гечев**, А. Българската литература през последните няколко години. Русе. 1914, с. 79.

⁹ Вж. **Василев**, Вл. Пантеисти и мании. // *Дем. преглед*, 1912, № 1, с. 56–67.

¹⁰ Вж. **Кръстев**, К. Сирак Скитник. Човекът, поетът, художникът, критикът, театралът. С., 1974, с. 26.

¹¹ Вж. **Стойчева**, Св. Сирак Скитник като фигура на културния синтез между двете световни войни. // *Сирак Скитник и българската култура*. Благоевград, 2010, с. 125.

ството е меродавна в този наново отворен дебат, а въобще нагласата да бъде снет един не особено продуктивен за българските изследователи на символизма спор¹². Сирак Скитник няма да бъде тълкуван и като талантлив адепт на различни влияния (от П. П. Славейков – през Яворов и Траянов – до Трифон Кунев), нито като носител на поетически език, отгласил другите, но непритежаващ собствен глас¹³. До голяма степен поезията на Сирак Скитник – също публикувана в списанията „Демократически преглед“, „Художник“ и „Наш живот“ през 1905–6 година – е характерна с напъните си по себеартикулиране, т.е. по възприемане, изживяване, изявяване на онова, което тук нарекохме *траяновско*. Само че поезията на Сирак Скитник от ранното стихотворение „Цъфтеше розовия храст“¹⁴ до емблематичните му творби „Лили“, „Синина“, „Целувката на деня“ се очертава като поезия на отривистите жестове, на не всякога премисления емоционален афект, не обаче на дълбинните прозрения и онтологични измерения (както е отбелязвано от редица изследователи). Тоест, ако у Сирак Скитник *лилията* е представителен символ, през който бива четено и репрезентирано неговото творчество, то в ранните текстове на Теодор Траянов тя е насподобена с онтологичен статус:

*Из чашката на вледеняла лилия
Аз пих, пробудена от утрен лъх, роса...*
(Сирак Скитник, „Зимни теменуги“, фр. 7)¹⁵

*О, пий из тие лилии, разтящи
Из морнодишащи дрезгавини*
(Т. Траянов)¹⁶

Люби кат бог, страдай кат лилия нежна!
(Т. Траянов, „Там“)¹⁷

Или – физиономичното, идиосинкразното у Т. Траянов при Сирак Скитник е въздигнато в траен символ, нерядко откроявано и посредством заглавието (например ранният му цикъл с контрапунктен наслов „Тъмни лилии“,

¹² Вж. **Ракъовски**, Цв. Цит. съч., с. 25–56.

¹³ Вж. **Игов**, Св. Предговор. // Сирак Скитник. Изповеди. С., 1994, с. 11.

¹⁴ Всъщност дебютът му е извън рамките на „Художник“ и изцяло в синхрон с Т.-Траяновия през 1905 година: с цикъла „Пролетна китка“, вдъхновен по-скоро от есенно униние и подписан с псевдонима Сирак Скитник – *Дем.* преглед, 1905, № 10, с. 235.

¹⁵ Цикълът „Зимни теменуги“ е публикуван в: *Художник*, № 13–14, 15 март 1906, с. 2–3.

¹⁶ **Траянов**, Т. Възсепната тишина [2. фрагмент от „Песни на просъницата“]. // *Художник*, 1906, № 8–9, с. 18.

¹⁷ **Траянов**, Т. Там [2. фрагмент от цикъла „Трепетът на откровението“]. // *Наш живот*, 1906, № 2, с. 25.

публикуван в „Наш живот“¹⁸). По такъв начин някои впоследствие заличени (или избледнели в по-късните редакции) образни конструкти на Траянов добиват дефинитивна обистреност, почти манифестна стойност у Сирак Скитник¹⁹. Самото им извеждане в заглавия е опит да бъдат есенциално обхванати.

Всъщност защо не говорим за Яворов и *яворовско*? Израз на еднородна заблуда е (вероятно възникнала под знака на четене, зададен от Вл. Василев), че Сирак Скитник е повлиян преди всичко от Яворов, че *яворовското* е разпознаваемото в текстовете му²⁰. Наистина, могат да бъдат открити ред наподобявания на характерни Яворови интонации, подхващане на възлови мотиви или пък подлавяне на някои словоредни особености²¹. Но с малки изключения, където действително биват сантиментално варирани някои Яворови мотиви²², във всички останали текстове тази първоначална заблуда за възприемане, следване, подражание на Яворов се разсейва. Много по-силни и въздействащи се оказват ключови сегменти от Траяновата поезия, макар и не веднага разпознаваеми. Тук трябва непременно да изтъкнем, че в отделни случаи, в началото на изявите си като поет, Сирак Скитник предусеща и дори задава *траяновското* или – най-свойственото, специфичното за ранната поезия на Траянов (изразът „молящи химн“ от ранния му цикъл „Зимни теменуги“ е предначертание на жанровата парадигма на Траяновите стихове от „Южни цветове“). Всъщност налице е паралелност в оформянето, в съзряването на двамата автори, само че Траянов успява да постигне впечатляващ синтетизъм във внушенията си, като ги о-личностява, приютен под магнетичната аура на Рихард Демел, Феликс Дьорман, поетесата Долороза (Мария Айхборн)²³. Така Траянов изстрадва своя

¹⁸ В кн. 4, 1906, с. 31, паралелно с Траяновия цикъл „Regina mortua et sempiterna“ (с. 15–16).

¹⁹ Такова е стихотворението „Вълни“ (Сирак Скитник. Изповеди. Сливен, 1910, с. 56), където *вълната* – основен югендстил-компонент – е разгърната в откровено еротична визия: „Разгулно се носи над морските бездни – / Политнала песен на радост безумна. / И страстно вълните прегръщат се, стенат / И ярко се смеят и тихо си шепнат...“

²⁰ Теза, която застъпва и Цв. Ракъовски. Вж. **Ракъовски**, Цв. Канонизирани фигури – маргинални автори: Иван Мирчев, Иван Грозев, Димитър Пантелеев, Сирак Скитник. // *Маргиналното* в/на литературата. С., 2011, с. 339; 341.

²¹ Всъщност укорът на Вл. Василев в подражателство спрямо Яворов е насочен тъкмо към следването на формално-изказовата рамка, тъй като, според критика, при жаргона на маниакалното семантиката априори бива обеззначена: „Малко важи тук различието в съдържанията; явно е следването на вътрешния ритъм, на стихотворната градация...“ – **Василев**, Вл. Цит. съч., с. 64.

²² И все пак в поезията на съвсем младия Сирак Скитник е налице и буквален отглас от Яворов: цикълът „Есенни мотиви“, публикуван в „Демократически преглед“, 1905, кн. 19, с. 445. Наподобяването, заимстването, вживяването в чуждото стигат дотам, че стиховете биват посветени на г-ца Дора Г. В книгата „Изповеди“ тези два фрагмента – вече без посвещение – са озаглавени на два пъти „Беззвездие“, като Яворовата мотивика, синтаксис, поанти са все така отчетливи.

²³ За тези евентуални влияния у Траянов, които са много по-вероятни от въздействието на Хуго фон Хофманстал и Артур Шницлер, пише Лудгер Удолф в моногра-

сатанизъм, агоналните си пропадания: неговата разгулна истерика е потрисящо откровение и само в редки моменти – декламация и поза.

Може би тъкмо поради отявнената, прекомерна орнаменталност на своята лирика Сирак Скитник неизменно е схващан като епигон, като отгласяващ поет или – според ценностната парадигма, зададена от Вл. Василев през 1912 година – като неистинно страдащ, като имитиращ страдание, като един от многото, които неубедително, маниерно, маниашки изписват страданието в стихове. Но, както вече бе изтъкнато, взрем ли се в образния строй на тази поезия, в паралелните ранни публикации в периодиката (най-вече в онези от „Наш живот“, 1906/7²⁴), ще се натъкваме на единосъщно изникнали мотиви у Т. Траянов и Сирак Скитник и все повече ще бъдем разколебавани в тезата за тяхното прилежно заучаване, подражание, възсъздаване. Успореденото четене на тези лирически цялости без съмнение би подронило стереотипните представи за значим и малозначителен автор, както и би довело собственото ни писане до блокиращ себеапостроф: *траяновското* не би могло да е образец за следване, не би могло да е първоизходно, след като се създава и с немаловажните усилия на Сирак Скитник в периода 1906–1907 година. От значение в случая е, че името *Сирак Скитник* споява мимолетни лирически цикли, изцяло заличени в книгата „Изповеди“ (1910), докато Т. Траянов, макар и след дълбинни преобразувания на поетическия си свят, опазва – пренасяйки от контекст в контекст – емблематичните наслови на своите лирически цялости, превръщайки ги едва ли не в свои идентичностни опори. Освен това, макар и да не прекъсва напълно изявите си като пишещ, Сирак Скитник е автор единствено на „Изповеди“ (въпреки многообещаващото подзаглавие „Книга първа“, той оформя, задава поетическия си профил именно в тази недозавършеност); Теодор Траянов, както е известно, издава в периода 1909–1929 година пет физиономични лирически книги, бележещи сложни преломи в неговия творчески развой. В този смисъл стереотипното мислене за голямо и нищожно авторство е по-скоро мимикрия на идеята за авторитета в литературата – очевидно възлов проблем, който е наложително да бъде застъпен в друго изследване с присъщата му изчерпателност.

фията си (**Udolph**, L. Teodor Trajanov: Die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941. Köln, Weimer, Wien, 1993, S. 84–89), позовавайки се на антологията на Ханс Бенцман (**Benzmann**, H. Moderne deutsche Lyrik. Mit einer literaturgeschichtlichen Einleitung und biographischen Notizen. Leipzig, 1904.)

²⁴ В „Наш живот“ в неотстъпна паралелност се появяват: Т. Траянов „Трепетът на откровението“ (1906, кн. 2, с. 2–29) и „Отломки“ на Сирак Скитник (с. 39); в кн. 4 „Regina mortua et sempiterna“ (с. 1–17) е публикувано редом с „Тъмни лилии“ на Сирак Скитник (с. 31); Траяновата „Призвездна прелюдия“ (1907, кн. 5, с. 18–22) е сподирена от „Алеята на усамотението“ (същия брой, с. 28–30); емблематичният Траянов цикъл „Над саркофага на пролетта“ (1907, кн. 6–7, с. 34–37) е публикуван със Сирак-Скитниковото „Снежни стъпки“ (с. 47); в кн. 9–10 от същата година се появяват „Сред танца на лучите“ на Сирак Скитник (с. 10–12) и небезизвестният цикъл „Salve Regina!“ на Т. Траянов (с. 28–33).

И все пак, кои са белезите на *траяновското* у Сирак Скитник – кое е общото, сродното между двамата, т.е. онова, което ги прави идентични един на друг, подчертавайки силното подобие между творческите им светове? Или онова, което несъмнено сближава Сирак Скитник с Траянов, отдалечавайки, отвръщайки го от Яворов? И още – поради орнаменталната утежненост на своите поетически видения Сирак Скитник експлицира, откроява в текстовете си онова, което у ранния Траянов остава сякаш недовидяно и, в литературноисторически аспект, сякаш е спотаена, изконна същност на неговия лирически свят. Или – Сирак Скитник хипертрофира *траяновското*.

Така например *макът* – обикнат, любим символ у Траянов, знак на опиумното, халюцинаторното, екстазното („Безшумно все тече кръвта из мене, / Кат вир от цъфнал мак блести разлета“ – „Eros et Psyche“) – при Сирак Скитник достига твърде широка употреба, граничеща с навичност, с автоматизъм, обозначавайки или свръхнапрегнати страсти („На жадни устни кървав мак пламти“ – „Зимни теменуги“, фр. 8), или, напротив, сочейки закърнялостта, залиняването на чувствените пориви („мойто мъртво щастие, поръсено с повяхнал мак“ – „Не идвай“). У Сирак Скитник *макът* е символ, раздвоен по силата на своята полярност²⁵ – със самопонятна произволност бива използван като знак на пределни изживявания или, обратно, включван е като орнамент в мотивната редица на *повяхването/посърването/мъртвешкостта* (една специфика на траурното, респ. некрофилското, в еднакво силна степен проявена и у двамата поети)²⁶.

По сходен начин ще открием в поетическия свят на Сирак Скитник пренасяне, или по-скоро препотвърждаване на ред характерни за Т. Траянов образи, като *чучулига*, *бръшлян* („треперящо розово сърдце / обвито в теменуги и бръшлян“ – „Пробуждане“; „Опиянени чучулиги сребърни струи разливат“ – „Утро“), както и особено настойчиво употребявания *пурпур*, с производните му *корал* и *рубин* – конституентни белези на Траяновия свят – още едно

²⁵ Тук не можем да се въздържим да не отбележим, че у Сирак Скитник *макът* би могъл да бъде и само мак, т.е. отвеждащ единствено към представата за един ботанически вид в този свят тук-и-сега: „Мак, мак, мак – додето поглед стигне. Край релсите се плетат венци от светли големи макове“ [...] „Мак, мак, мак: кървави петна мигом пламват на прозореца и чезнат“ (откъс от прозаичната импресия „В къщи!“ – *Дем.* преглед, 1912, № 4, с. 476; 477). Подобно разомагьосване на образа, макар и съхранило известни следи от някогашната му семантична полярност, неслучайно е свързано или дори е произтекло от промяната в авторовия подпис. Текстът е подписан с рожденото име *Панайот Тодоров*, бележещо порива по възвръщане към автентиката на личността или – на родното, кореновото, тукашното, отсамното.

²⁶ Именно в най-ранната му поетическа изява от 1905 година се съдържа ярко-меланхолният образ „посърнал крин“ (вж. **Сирак Скитник**. Пролетна китка. // *Дем.* преглед, 1905, № 10, с. 235). За перспективата на четене, в която полагаме поезията на Сирак Скитник, от огромно значение е подобие в образа „посърнал слънчоглед“ от емблематичния едноименен текст на Траянов (*Художник*, 1905/6, № 6–7, с. 22).

доказателство за това, че *траяновското* у Сирак Скитник се разраства, превръщайки се понякога в поетическа обсея, в макробелег на поетиката му.²⁷

Същото би могло да се твърди за епитетите *дишащ, треперящ, жаждущ*, чиято употреба у Сирак Скитник впечатлява като почти аксиоматична. От една страна, подобни отявлени свойства на лирическите актанти недвусмислено указват вездесъщието на един еротизъм, нанасян метафорично върху всевъзможни – абстрактни или конкретни – обекти: „Кат знойно дишаща задоблачна мечта“; „жадно дишащи предутрини“. Именно този епитет е настоятелно застъпен и у ранния Траянов, като честото прибегване до него е неизменно съпроводено с иновативни, оксиморонни съчленявания на свойства: от „знойнодишащ“, възприето и от Сирак Скитник, през „престъпнодишащ“ до откровения парадокс „смъртнодишащо тело“.²⁸ Всъщност тук е уместно да отбележим, че у ранния Траянов *декадентското* преобръща и разстройва свойствената на сецесиона орнаменталност, докато у Сирак Скитник тъкмо орнаменталното²⁹, нерядко достигашо кичозна претрупаност, почти винаги взема превес. Освен това по-прецизното разграничение на двата поетически свята би открило афинитета на Т. Траянов към мрака и здрачаването (макар и етикетирани като автор на манифестното стихотворение „Нов ден“ от 1905, и макар да ревизира през 20-те години на ХХ век цялото си ранно творчество тъкмо в така зададения апокалиптико-оптимистичен дух, Траянов е и поетът, опиващ се от гранични, агонални състояния, далеч по-силно привлечен от томлението и изнемогата, отколкото от неумолимите възшествия на духа). В отличие от Сирак Скитник, който фаворизира *утрото, началото, отпочването*, опитвайки се категорично да ги впише в тематичната линия на възхода,

²⁷ *Пурпурът* се явява в поезията на Сирак Скитник или като индекс на възмогата, нерядко схващана като триумф на страстта (показателно е стихотворението „Песента на пурпура“), или като еднозначен маркер от еротичен интериор, както е в стихотворението „Трепет“: „Притулена зад пурпурни завеси“ (**Сирак Скитник**. Изповеди. Сливен, 1910, с. 36; 92). Като допълнение за тази фиксираност на символите у Сирак Скитник трябва да споменем и цикъла „Корали“ (I. „Грешница“, „Светиня“, „Усмивка“, „Треперящи устни“, „Сенки“; II. „Струни“, „Трепет“, „Молитва“, „Спътница“), публикуван в два поредни броя на сп. „Демократически преглед“ от 1909 година – кн. 6, с. 701–702, и кн. 7, с. 788–789.

²⁸ Тъкмо тук, а не в единствената паратекстуална препратка „In schwarzen Perlen rieselt langsam Blut“ („В черни перли мудно ромони кръвта“) към стихотворението „Възсепна се благоухани мрак...“ (**Траянов**, Т. Химни и балади, С., 1912, с. 26), би могло да се провиди явното повлияване на Т. Траянов от Феликс Дьорман, и най-вече от скандална му книга „Neurotica“ (1894). Дьормановото „schwerathmend“ („тежкодишащ“) се превръща във формула за епитетни съчленявания, за драстично провокативни контаминирания у Траянов.

²⁹ И на Сирак Скитник не са чужди подобни преобръщания на орнамента: заглавието „Погаснали венци“ (**Сирак Скитник**. Изповеди. Сливен, 1910, с. 60–61) увенчава именно един резигнативен текст, чиято поетика откровено се родее с меланхолните стихове на Траянов от алманаха „Южни цветове“, например: „И чаках те разпуснал всички сребърни крила на моя дух [...]; Печал, която плува над пустини...“

разведряването, проясняването на света, Траянов създава визии от рода на „морно дишащи дрезгавини“ и единствено болезнеността, опустошенията и низвергванията на духа биха се превърнали в подтик към изричане на възгласи по себенадмогване, т.е. към онова, което е известно от каноничния вариант на поезията му от „Освободеният човек“ (1929) като сломяване на „злина и страсти“.

В „Изповеди“ (1910) Сирак Скитник избира като контрапункт на замъгления, непробудил се мир на *изпитанията* наслова „Гържеството на слънцето“³⁰, увенчал втория дял на книгата. Това обяснява и защо мотивът *утро/нов ден* до такава степен е учестен и мултиплициран в книгата, въздигнат едва ли не в навичност на писането, в досадителна програмност, в леко позьорски лирически тик („Утро“, „Песента на пурпура“, „Утро“, „Тогаз ела...“, „Победа“, „Ден и нощ“). Друго характерно сходство в поетическия идиом на Теодор Траянов и Сирак Скитник, предопределило и типа лирическо мислене, е тягата по глаголи с представка „въз–“ („възсепва“, „възлита“, „възпламнал“, „възправам“), което определено вертикализира пространството, възприемано априори като подвластно на устрема нагоре, въпреки пораженията и себеразрушенията. Вероятно тъкмо устремът към себенадживяване, полаган в надчовешки, космически мащаби, поражда у двамата поети дотегливата, прекомерна употреба на сегашни деятелни причастия – като израз на вековечно настояще. В някои творби на Сирак Скитник („Протегнати ръце“) те определено утежняват поетическия слог, депоетизирайки го, придавайки му дразнещо-металическо звучене: „ако твоите обятия са жаждущи вълни/ Пригръщащи с възторга на пламтяща страст, и носящи/ Под сянката на исполински розови цветя...“³¹

Към тази своеобразна челиченост на лирическия изказ можем да отнесем и приповдигнатия тон на ултимативите: впечатлението за меланхолна приглушеност на изказа в духа на Трифон Кунев, въпреки осезаемата повлияност в някои текстове, по-скоро подвежда и отново би могло да се възприеме като несъмнен резонанс от остро негативното тълкуване на Вл. Василев през 1912 година³². Навярно това впечатление се поражда и от спорадично честите обръщения към *ти–детето* в поезията на Сирак Скитник. Вгледаме ли се обаче в образа на това неспирно призовавано *дете*, ще видим доколко то е „греш-

³⁰ Все пак този наслов има по-траен живот у Сирак Скитник – първоначално е използван като заглавие на по-голям лирически текст (вж. *Дем.* преглед, 1908, № 5, с. 495–497), а впоследствие е раздробен на отделни фрагменти, включени в книгата „Изповеди“ (1910).

³¹ **Сирак Скитник.** Изповеди. Сливен, 1910, с. 55.

³² Владимир Василев (вж. Цит. съч., с. 62) е склонен да мисли въобще *тишината* у Сирак Скитник като заимствана, възсъздадена според сантименталисткия натюрел на Тр. Кунев, където „тихичко“ е едва ли не основополагащ маркер на околния свят. Същност става дума по-скоро за един сантименталистки общ трафарет, една точка на взаимно отгласяване на световите между Трифон Кунев и Сирак Скитник, особено ако се сравнят първите изяви на Тр. Кунев в сп. „Мисъл“ от 1905 година с тези на Сирак Скитник в „Демократически преглед“ и „Художник“.

но“, порочно, съблазняващо и скъсало с презумпцията за всякаква невинност. В този смисъл именно представата за унила вокативност у Сирак Скитник е определено илюзорна – в повечето случаи става дума за изстъплено изречени желания, за повелително призоваване на греха, порока и насладите, за ултимативно домогване до дионисиевски екстаз:

*В порочна нега пристъпи;
Благовонний сок
Из чашата порочна да отпием
(„Песента на пурпура“)*

Подобно повеляване към лирическото *ти* е налице и в „Протегнати ръце“ („И грешно сладкий сок от него да отпием“), и въобще неотменният акцент върху порочността на щастието, върху инцестната греховност бележи доста от визиите в „Изповеди“ („Под черни вуали“, „Огненната тайна“ и др.). Както у ранния Траянов, виденията-императиви от този порядък са свързани с идеята за ритуализиране на любовта, със себедаряване на жената (респ. на младостта): „Ялмазний съд на младостта, о ти, желанна, поднеси...“ („Песента на пурпура“). Разбира се, спрямо есенциалистките абстрахираните повелявания на Траянов „Кипи пред нас препълнената чаша / На вехли блянове с последний сок“ („Там“), „И в черни рой на нови грехове/ Очаква/ Безкрайна плът/ Отвъргнатото щастие“ („Събуждат се накипнали вълни...“)³³ подканиците на Сирак Скитник, поради своята буквалност и донякъде повърхностна декламативност, изглеждат по-скоро сепгъл отстъп в емпиричното, в една битова сниженост.

Обаче тъкмо притеглеността на Сирак Скитник от бравурната повелителност, отривистият му замах към рушене на табутата, към безотказен хедонизъм в най-голяма степен разбиват представата за неговата ландшафтно-орнаментална поезия. Разбира се, като всеки автор, и Сирак Скитник бива мислен най-вече през антологично стойностните си текстове, като „Синина“ и „Лилий“, където страстта е утихнала и се е отляла в орнамента (например „Душата ти – венци, люлеящи вълни от лилии“ е наистина същинска югендстilizация, спонтанно съчетала издължената и чувствено трептящата линия). За да достигне обаче подобна уталоженост, обистреност на сеесионното виждане в поезията си, Сирак Скитник продължително усвоява, изпробва образността на монументалните апокалиптико-дионисиевски конвулсии и възможвания. *Вълната, вълнистото* движение, подчертавано чрез епитетите „дишащ“, „трептящ“, „жаждущ“, не само орнаментално са дооформяли дадена визия, но и са функционирали като еднозначни маркери на еротичното (показателно е например заглавието „Треперящи устни“). В този смисъл би могло да се твърди, че Сирак Скитник достига орнаменталната отчлененост на своите характерни образи, преминавайки през горнилото на онова, което дотук наричахме, обосновавахме или се опитвахме да проясним като *траяновско*,

³³ Вж. *Наш живот*, 1906, № 2, с. 25; 1907, № 5, с. 21–22.

т.е. през пароксичната настървеност на агоналното и нестихващия порив по себевъзвисяване.

За да достигне съвсем рано, още през годините 1911–1912³⁴, до едно преждевременно (от гледище на литературната ни история дори неподозирано) приземяване и овещненост на светогледа и поетическия изказ, съвсем закономерно довели и до разколебаване на името и идентичността *Сирак Скитник*, или – провокирали усета за недостатъчна убедителност на универсалното и на търсачеството, въплътени в подобен псевдоним, и довели до преоткриване на границите на автентичното себе си.

³⁴ Цикълът стихове от 1912 година („Приказка“, „Езеро“, „Nature ressuscitée“, „Вечер“, „Тая вечер, ти, дете, не идвай“) е наистина афиширане на влечението към предмета, интериора, въобще към овещствяване на интимното. Вж. **Тодоров, П.** (Сирак Скитник). // *Дем. преглед*, 1912, № 7, с. 900–902.

Иван Грозев и мистичните кодове на модернизма

Причините за появата на мистичната тема в българската литература са няколко. Като най-важни от тях могат да се определят: популяризирането на мистичните учения в България в края на XIX век, преводните съчинения от чужди езици и тенденциите в българската литература от първата половина на XX век, които се изразяват, от една страна, в стремеж към възраждане и модернизиране на българското (концепциите на кръга „Мисъл“, „Родно изкуство“, различните издателски библиотеки през 20-те и 30-те години на XX век и др.), а от друга – в желанието да се изработят модели на символизъм, експресионизъм, имажинизъм, декоративност и др. Практически почти всички модернистични литературни направления приемат и отработват белезите на някое мистично учение.

Би било трудно, почти невъзможно да се изгради цялостна парадигма на присъствията на мистичното в българската литература, като се направи обстоен преглед с ясни граници и недвусмислено и нетенденциозно подбрани творби. В последните десетилетия се появиха публикации, които вписват мистичното в някои от представителните форми на съществуване в литературата, философията, културата. С траен принос в литературното познание са изследванията на Ив. Богданов, Св. Стойчева, Е. Ефремов, Н. Димитрова, Цв. Георгиева, Гр. Шват-Гъльбова, Вл. Левчев¹ и др.²

Причината за тази невъзможност се корени най-напред в присъствието на трайно импрегниран езически и (по-често) квазирелигиозен пласт от народната култура в съзнанието на българина. То съчетава в себе си немалка част

¹ **Богданов**, Ив. Синове на вдовицата. Масонство и масони. С., 1994; **Стойчева**, Св. Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията. С., 1995; **Ефремов**, Е. Масонски идеи в творчеството на Димо Кьорчев и Йордан Бадев. С., 2001; **Димитрова**, Н. Образи на човека: Антропологически идеи в българската философска мисъл между двете световни войни. В. Търново, 2003; **Георгиева**, Цв. Unio mystica и българският символизъм. С., 2008; **Шват-Гъльбова**, Гр. Naeresis bulgarica в българското културно съзнание на XIX и XX век. С., 2010; **Левчев**, Вл. Масонството. Митове и факти. С., 2011.

² Разбира се, заслужават внимание усилията и на други изследователи с отделни техни статии, студии, предговори, послеслови и бележки към определени издания, но тук те са пропуснати, защото целта на настоящия текст не е обзор на критиката по проблема.

от дуалистичните легенди, апокрифни разкази, гадателни и лечебни практики, което затруднява до невъзможност обособяването на индивидуално творческо от колективно творческо съзнание до началото на XX век. Дори през по-голямата част от първата половина на XX век тези вярвания са живи и определят светогледа на българина. За него практически не е съществувала разлика между пророчески сън, предсказание, видение наяве или насън на хтонични същества и др. под. и спиритуалистически сеанс или езотерическо гадание. Това силно опосредства проникването на всякакви гностически влияния в народните представи, в популярната и масовата литература³ и в сублитературата (паралитературата).

Този процес довежда до индуциране на втори пласт, още по-пропусклив от първия (културното народно съзнание). Дори „високата“ ни литература се оказва „закърмена“, нещо повече – грижливо подхранвана и подхранваща тези схващания. Ако при творци като Ц. Гинчев, М. Георгиев, Т. Г. Влайков, Хр. Максимов-Мирчо, Ц. Церковски те са „жива старина“⁴ и са обясними донякъде от техния битоописателен подход, то по-късно А. Страшимиров и Елин Пелин съвсем преднамерено и целенасочено използват мистични идеи, като подготвят прозата да приеме и излъчи тези сигнали, знаци, предзнаменования и видения в творчеството на Й. Йовков, К. Петканов, К. Константинов, Г. Райчев, Ем. Станев... Дори модернистите от кръга „Мисъл“ използват такива естетически мотиви. П. П. Славейков в „На Острова на блажените“ представя един грандиозен ритуал по пътуване, изпитание, посвещение и приобщаване към тайнствена елитарна общност. П. К. Яворов изгражда в поезията си образа на страдащата, а с това – и на търсещата душа. Духовното съвършенство при него е „прозрение“, „нирвана“. Драмите на П. Ю. Тодоров пък представят възможността да се изиграят мистичните ритуали, съвместени с модернистичните визии за света.

Ето защо трябва да се приеме, че мистичните идеи присъстват както в ежедневно, така и в надеждневно писане на българина, те са популярни и проникват във всички сфери на науката и културата, защото няма изградени граници и филтри за тях. Всяко елитарно знание има своето популярно писане. Чрез измеренията на тайнственото, мистичното си дават среща „високата“ и популярната литература. Мистичните учения (теософия, езотерика, кабала, агни йога, масонство, дъновизъм) остават елитарни знания, но тяхното „преобръщане“ в пластове на народната и масовата култура се осъществява на принципа на функционалността.

Определението на „мистика“ в „Речник на чуждите думи в българския език“ гласи: „Вярване в съществуването на тайнствен свръхестествен свят и във възможността за непосредно общуване на човека с него“⁵. За творчест-

³ Термините „популярно“ и „масово“ в книжнината, литературата и културата след Освобождението тук и в целия текст се употребяват в смисъла, който им дава доц. д-р Ст. Стоянов. (Стоянов, Ст. Литературата на двора. С., 1998, с. 24.)

⁴ Изразът е използван не оценъчно, а само описващо.

⁵ Речник на чуждите думи в българския език. С., 1993, с. 542.

вото на Ив. Грозев – както и за другите български автори, в чиито текстове биха могли да се прочетат знаци и символи на мистичното познание – основополагащи са: тайнство, непосредно общуване, възможност за разширяване и вариативност на интерпретациите.

Литературата, която възниква на основата на тези религиозни, мистични или гностически учения, се различава и по жанр, и по род, дори по стилистика. Една част от нея се оказва „парти-литература“ (по израза на Д. Камбуров). Други творби имат чисто утилитарна насоченост, а трети претендират за принадлежност към класическите измерения на художествената литература. Сред последните най-разпространените форми са поезия, драма, публицистика и псевдонаучни текстове. При поетическите творби преобладават стихотворението и поемата. Обединява ги стремежът към синтез между човешкото свръхпознание за света и божественото откровение и чудо, който се осъществява чрез непосредствен опит между човек и тайно знание.

Кои са мистичните кодове в творчеството на Грозев, които го вписват като трайно присъствие в българския модернизъм? Отговорът на този въпрос изисква да се проследят някои събития в живота на твореца, за да се опишат неговите увлечения по различни езотерични учения и заедно с това да се представят синхронията и диахронията между творец и културна ситуация в България от първата половина на ХХ век. Разбира се, от дистанцията на времето (изминали са повече от 50 години от смъртта му) някои следи се губят, други са грижливо замаскирани или скрити, а трети присъстват повече като легенди, отколкото като реални факти. Причините за липсата на личен и научен архив на Иван Грозев са също дискуссионни. Поднесените в настоящата статия факти се основават на спомени, архиви и записки на трети лица. Малка част от литературните легенди са коментирани – най-вече в моменти, когато хронологията на събитията е нарушена от дълго и необяснимо премълчаване и единствено тези непотвърдени фрагменти дават, макар и хипотетично, обяснение.

Иван Грозев е известен като най-последователния и отдаден на мистичната тематика писател в българската литература⁶. Неговото участие в литературния живот на България започва в края на ХІХ век. Пред Ж. Нурижан⁷ Грозев разкрива, че още през 1904–1905 г. се увлича по мистицизма. Вероятно тогава става член на новоизграждащия се в България клон на международното Теософско общество. Името му се открива в различни теософски издания („Български теософски преглед“, „Теософия“, „Всемирна летопис“, „Теософски вестни“ и др.). От 1906 г. мистичните теми се срещат в творчеството му, най-вече в стиховете му. Те са публикувани предимно по страниците на периодичния печат („Българска сбирка“, „Духовна пробуда“, „Съвременна илюстрация“) и биват издадени в отделна (първа и единствена) стихосбирка през 1919 г., наречена „Видения и съзерцания“.

⁶ Георгиева, Цв. *Unio mystica* и българският символизъм. С., 2008, с. 120.

⁷ Нурижан, Ж. Стожери на българската литература. Том 2. С., 1940, с. 37.

В поезията през този период подобни мотиви съдържат творбите на Ем. Попдимитров („Сънят на любовта“), Л. Стоянов („Видения на кръстопът“), Т. Траянов („Regina mortua“) и др. Стихотворенията на Ем. Попдимитров („Въплощения“, „Преображение“, „След Възкресението“), Л. Стоянов („Видения на кръстопът“, „Светая святых“), Т. Траянов („Въплътени чудеса“, „Ти дойде от небето“, „Жертвоприношение“, „Великият ден“, няколко „Заклинания“) и др. представят мистични състояния в тяхната функционалност на посланията – „видения“, „кръщения“, „преображения“ и „възкресения“. Подобни заглавия срещаме и сред Грозевите творби: „Видения и съзерцания“, „Откровение“, „Разпятие“, „Преображение“, „Възкресение“, „На Великден“⁸, като тези мотиви са най-детайлно разработени именно в неговата поезия. А в поемите му са пресъздадени конкретни езотерични образи – Дионисий, Заратустра, Сатанаил, Саломе, Соломон, Исус Христос, Ахасфер, Йов и др.

През 1919 г. Ив. Грозев успява да реализира първата си и единствена стихосбирка – „Видения и съзерцания“. Нейните творби са композирани по строго определен ред и задават отделни смислови ядра, характерни не само за поезията му, но и за цялото му творчество – идеята за стремежа към съвършенство, укрепването на човешкия дух и търсенето на хармония във Вселената. Във „Видения и съзерцания“ тясно се преплитат мистичните идеи на теософията и масонството, от една страна, и символизъм и постсимволизъм, от друга. Това са и основните кодове за разчитане на творчеството му.

Започвайки с две подчертано комуникативни творби – „Призив“ и „Зов“ – поетическото търсене във „Видения и съзерцания“ преминава през идеята за ада, разпятието, жертвата, т.е. несъвършения живот, който в поредица от изпитания, прераждания и посвещения стига до Нирвана и Съвършенство. Подобни мотиви откриваме и в лириката на Яворов (в стихотворения като „Проклятие“, „Видения“, „Покаяние“, „Безсъници“, „Нирвана“).

Емблематичното себеизразяване на Аз-а в стихосбирката на Грозев е най-силно заявено в творбата „Аз есм“, която стратегически е изнесена в края на книгата и представлява кулминацията на преображенията. Подобно лирическо интонационно поведение се забелязва и в поезията на К. Христов (стихотворението „Аз“). Като техен първообраз може да се разглежда посвещенческата творба на Ел. Блаватска „Звездата на Изток“.

Във „Видения и съзерцания“ са положени образи от различни митологични времена и религиозни концепции – срещат се древногръцкият Дионисий, древноиранският Заратустра и еврейският Яков. Тази особеност е много силно изразена и у Пенчо Славейков. Неговата мистификационна антология „На Острова на блажените“ предлага разработка на подобни образи и мотиви от различни времена: „Богоборец“, „Жрец на живота“, „Химни за смъртта на Сврѣхчовека“, а образите на Одисей и Заратустра са носещи за антологията. Одисей се среща предимно в очерците на антологията и е представен чрез своето скиталчество, търсачество. Заратустра пък се среща в над десет от по-

⁸ Грозев, Ив. Видения и съзерцания. С., 1919.

етическите цикли, а поемата „На другия бряг“ е изцяло издържана в аз-форма от негово име.

В поезията на Грозев намират място както розенкройцерските девизи, така и церковнославянски цитати от Библията. Подобни библейски и мистични присъствия са много силни и в поезията на Ем. Попдимитров, Л. Стоянов и др. Използваните цитати от текстове на Ел. Блаватска при Грозев пък имат своя аналог в творчеството на Н. Райнов и влиянието на Н. Ръорих върху последния.

В прозата ситуацията е сходна, като тук на преден план изпъква творчеството на Н. Райнов. През 1912 г. той публикува книгата си „Богомилски легенди“, с което поставя на преден план въпроса за присъствието на темата за богомилите в българската литература. Появилата се по-късно (в средата на 20-те и през 30-те години) популярна историческа проза успешно използва тези творби като модели.

Усилията в драмата също дават плодове. Стремежът към епичност изисква от наративните и драматическите жанрове вписването на проблема в подходящ чисто български, дистанциран във времето контекст. За последователите на мистицизма един от предпочитаните периоди от историята на България се оказва X век с учението на богомилите. Грозев също използва много продуктивно този мотив и създава произведения със сюжети от живота на богомилите – „Златната чаша“ (трагедия), „Богомили“ (лирическа творба), „Боян Магьосникът“ (поетическа драма).

Една литературна легенда разказва, че през 1906–1907 г. Грозев осъществил пътуване до Нюрнберг, където попаднал на сведения за богомилите. Това го насочило към сюжета на „Златната чаша“ – епизод от живота на богомилите през XII век. Свидетелства за такова пътуване не се откриват нито в биографичните сведения, нито в спомените и позоваванията на други негови близки и познати от този период. Нещо повече, самият Грозев не споменава за подобно пътуване никъде в интервютата си, дори и само като подтик към творчество. Ако се допусне, че посещение в Германия все пак е имало, то най-вероятно е било поклонническо – знае се, че Р. Щайнер изнася редица теософски лекции в Берлин, Мюнхен, Нюрнберг и други градове от 1902 до 1913 г., т.е. до момента, в който немският клон на Теософското общество се разпуска и на негово място е основана антропософската школа. Известен цикъл от тези лекции е „Отделните души на народите и тяхната мисия във връзка със северно-германската митология“, където той представя своята концепция и по отношение на богомилите и богомилството. Но тези лекции са изнесени в Осло през 1910 г. и са далеч от предполагаемото пребиваване на Грозев в Нюрнберг. За времето (1907–1908) на генериране на идеята и трансформирането ѝ в трагедията „Златната чаша“ от Грозев би била по-приемлива друга версия.

Съмнението, че такова пътуване е било осъществено, се поражда от информацията, която Грозев споделя пред своя приятел Хр. Д. Бръзицов⁹. Дра-

⁹ Бръзицов, Хр. Един час при Иван Грозев. // *Лит.* глас, 1, № 39, 9 юни 1929, с. 3.

матургът твърди, че по време на своето пребиваване във Франция (1924) е попаднал на много сведения, които са му помогнали да оформи своите идеи за богомилството. По-вероятно остава твърдението, че пътуване до Германия не е имало, а слухът за него е плод на митологизация с цел придаване на тайнственост. Идеите за богомилството у Грозев най-вероятно са били породени от популярното говорене и писане на тази тема още от края на XIX век. През 1900 г. той започва да печата драматичната поема „Боян Магьосникът“, в която се въвежда темата за богомилството. До началото на XX век са известни посветените на тази тема книги и статии на М. Дринов, В. Златарски, Мл. Панчов, Пипин, М. Попруженко, К. Ф. Радченко, Ф. И. Успенски, Н. Филипов и др. Грозев вероятно е познавал поне част от тази книжнина (в интервюто си споменава двама от авторите: „Професор Попруженко е написал „Синодика на цар Борил“ и др., а именитият Радченко е казал...“¹⁰) и навярно тя е повлияла за написването на това произведение.

Интерпретацията на богомилството в трагедията „Златната чаша“ Грозев прави от позицията на византийската история и книжнина, с която е подробно, задълбочено запознат в оригинал. Ето защо освен масово разпространената рускоезична литература по въпроса още от средата на XIX век, по-вероятните източници за Грозев са „Алексиада“ на А. Комнина и „Тайната история“ от Прокопий Кесарийски. Това се потвърждава и от сведенията, описващи публикацията на драматургичната творба – нейното действие „става в столицата на древна Византия“¹¹, в „Средните векове“¹². Присъствието на богомили и на ересарха Василий конкретизира времето – XII век. При изграждането на образа на Василий – лечител и водач на богомилите, са използвани сведенията, дадени от византийската принцеса Анна Комнина. Отделни черти на Мария (главната героиня в трагедията) могат да се съзрат в образа на съпругата на Юстиниан I – императрица Теодора (500–548). Това дава основание сред изворите на „Златната чаша“ да се посочи и „Тайната история“ на Прокопий Кесарийски.

Намерената „в библиотеките“ на Париж¹³ книжнина също оказва влияние върху пресъздаването на образите. Това се забелязва в частичните публикации и някои редакции на трагедията „Златната чаша“ – от 1909¹⁴, 1914¹⁵, 1922¹⁶ и 1942 г.¹⁷ Затова статията „Богомилството като мистично движение върху фона на историята“¹⁸ е необходима както за да даде допълнителна информа-

¹⁰ Пак там.

¹¹ Грозев, Ив. Златната чаша. // *Съвр. илюстрация*, 1, 1914, № 4, с. 14.

¹² Грозев, Ив. Златната чаша. // Грозев, Ив. Съчинения. Том 1. С., 1942, с. 6.

¹³ Бръзицов, Хр. Цит. съч.

¹⁴ Грозев, Ив. Златната чаша. // *Духовна пробуда*, 3, 1909, № 13–14.

¹⁵ Грозев, Ив. Златната чаша. // *Съвр. илюстрация*, 1, 1914, № 4.

¹⁶ Грозев, Ив. Златната чаша. // *Хиперион*, 1, 1922, № 1.

¹⁷ Грозев, Ив. Съчинения. Том 1. С., 1942.

¹⁸ Грозев, Ив. Богомилството като мистично движение върху фона на историята. // *Хиперион*, 4, 1925, № 9–10.

ция около концепциите при изграждане на трагедията, така и за да представи новите сведения по въпроса. През 1925 г. тя излиза в сп. „Хиперион“, а през 1926 г. – като отделна книжка¹⁹. През 1942 г. е издадена за трети път в „Съчинения. Том 1“²⁰, където е приложена след „Златната чаша“ като своеобразен символен „ключ“ за разбирането ѝ.

Тези сведения са необходими не само за изясняване на творческия процес при Грозев. Те обясняват защо именно тази драма е едно от произведенията, с които проф. М. Арнаудов го предлага за Нобелова награда²¹ последователно през 1928 и 1929 г. Забелязва се целенасочената популяризация на пътуването му до Франция и неговата мисия – преводът на трите драми („Йов“, „Семела“ и „Златната чаша“). За пребиваването му във Франция свидетелстват няколко източника. Най-достоверен е личният разказ на Грозев – пред Хр. Д. Бръзицов в интервюто за в. „Литературен глас“ и пред Ж. Нурижан, описано в „Стожери на българската литература“. Кореспонденцията на Грозев с други лица също е сред безспорните доказателства. Към нея се отнасят три лични писма до Гр. Василев²², запазени в архивите на видния общественик, и едно публично писмо, поместено като статия в сп. „Българска мисъл“²³. За неговата дейност във Франция е информирана и обществеността чрез съобщение във в. „Знаме“²⁴, че негова драма ще се играе на парижка сцена.

Най-вероятно идеята именно Иван Грозев да бъде предложен за Нобелова награда за литература се е зародила по-рано, около 1919–1920 г. Писмото предложение се е забавило, защото е било необходимо да се популяризира творчеството му, както и цялостната му книжовна и културна дейност. Дотогава обаче Грозев не само задълбочава своите интереси към теософията, но се увлича и от масонството. Изграждането на първите масонски ложи през новия ХХ век²⁵ и обединяването им в ложа майка става с негово участие. За това свидетелстват множество документи и факти. Познанството му с ген. Ал. Протогеров вероятно изиграва решаваща роля в участието му в тези „градежи“. До 1918 г. (когато възникват ложите) ген. Протогеров е изявен теософ. А от 1912 г. Ив. Грозев, заедно със своя приятел С. Ников, ръководи издаването на сп. „Теософия“. Този факт го е поставял в центъра на внимание на теософите и вероятно Грозев се е ползвал с уважението им. Факт е, че голяма част

¹⁹ Грозев, Ив. България – духовно огнище за Европа през Средните векове. С., 1926.

²⁰ Грозев, Ив. Обяснителни бележки върху богомилството. // Грозев, Ив. Съчинения. Том 1. С., 1942.

²¹ НА на БАН, Ф. № 58 К, оп. 1, а.е. 133.

²² Билярски, Ц. Григор Василев и творците на българската литература и журналистика. // Изв. на държавните архиви, 2003, № 84.

²³ Грозев, Ив. В музея на Роден. Писмо от Париж. // Бълг. мисъл, 1, 1925, № 3.

²⁴ Черноризец Храбър. Тревога. // Знаме, 2, № 51, 7 март 1925, с. 5.

²⁵ Началото на масонската организация в България е поставено веднага след Освобождението в гр. Русе, но след 1886 г. е взето решение дейността на ложата да бъде преустановена. (Вж. Сачев, Е. Въведение към историята на организираното масонско движение в България до 1940 г. С., 2012, с. 26.)

от теософите плавно и безболезнено преминават и в масонските ложи. Това съвместяване е било както на основата на търсенето на мистични, религиозни и обществени идеи и изяви, така и на принципа на обикновено житейско познание. Това се случва и с Грозев и неговите творби. Те приемат и излъчват символи и значения както от теософията, така и от масонските представи. Същевременно – преднамерено или не – редица други автори също използват подобни символики, без значение дали са осъзнати мистично, или присъстват само като поетическа експликация.

20-те години на ХХ век са един от най-силните в биографията на Иван Грозев. Тогава той е вече петдесетгодишен. Какво постига в средата на своя живот и след около двайсет и пет години творческа дейност? Кои фактори опосредстват тези резултати?

По силата на политическата воля, приятелството и вероятно силното масонско братство с Ив. Радославов²⁶, Гр. Василев²⁷ Ал. Цанков²⁸, М. Арнаудов²⁹, Ст. С. Бобчев³⁰, Ал. Протогеров³¹, Н. Милев³² и др. той успява да реализира няколко свои инициативи, които го утвърждават като значима фигура през десетилетието.

Осъществява две пътувания в чужбина – в Париж (1924) и в Холандия (1929). Пътуването му до Франция е служебно – командирован е от Минис-

²⁶ В периода 1921–1923 г. Ив. Радославов е началник на Телеграфната агенция и директор на печата към Министерството на външните работи. (*Речник* на българската литература. Том 3. С., 1982, с. 172.) Споменава се в писмата до Гр. Василев.

²⁷ Григор Василев – една от влиятелните фигури на своето време, политик, общественик, публицист, министър на земеделието и държавните имоти през 1930–1931 г. Писма до него от Ив. Грозев от Париж вж. в **Биярски**, Ц. Цит. съч.

²⁸ Ал. Цанков е министър-председател на България в периода 1923–1926 г., председател на Народното събрание през 1926–1930 г. За отношенията между Ив. Грозев и Ал. Цанков споменава самият Грозев в писмата си до Гр. Василев от Париж. (Вж. **Биярски**, Ц. Цит. съч.)

²⁹ През 1919 г. М. Арнаудов получава титлата „професор“. През 1926 г. за кратко е директор на Народния театър. От 1918 г. е дописен, а от 1929 г. – действителен член на БАН. (*Речник* на българската литература. Том 1. С., 1976, с. 53.) От 1922 г. е член на Българския археологически институт. (**Ташев**, Т. Министрите на България 1878–1999 г. С., 1999, с. 34.)

³⁰ Между Грозев и Стефан С. Бобчев съществува добро познание покрай брата на последния – Илия С. Бобчев.

³¹ Грозев се запознава с ген. Ал. Протогеров в Теософското общество. По-късно имената им се срещат в списъка с масони, публикуван от Главно управление на архивите. (Вж. *Масоните* в България. Членовете на българските масонски ложи, родени в Македония (до 1944 г.). Брошура на Главно управление на архивите към Министерски съвет на Р. България. С., 2003.)

³² През 1918 г. Н. Милев е назначен за директор на печата към Министерството на външните работи и вероизповеданията, директор е на в. „Слово“. Споменава се в писмата до Гр. Василев. (Вж. **Биярски**, Ц. Цит. съч.)

терството на народното просвещение³³ с цел да направи превод на „Златната чаша“. „Йов“³⁴ и „Семела“³⁵ са преведени малко по-късно. За това пребиваване Грозев разказва в споменатите три писма до Гр. Василев³⁶. Пътуването му до Холандия е поклонническо и е свързано с живота му на посветен в теософията.

През 20-те години на ХХ век Грозев участва активно в културния живот – членува в Дружеството на българските писатели и публицисти, Съюза на независимите писатели, Обществото на драматичните писатели и театрални критици в България, Културното дружество „Българско родно изкуство“, като за известно време е и председател на последните две. Той е и един от основателите и лекторите на театър „Студия“, който отваря врати през 1921 г.

Творчеството му се радва на популярност и внимание – публикува в списанията „Хиперион“, „Българска мисъл“, вестниците „Слово“, „Мир“, „Вестник на жената“ и др. Негови произведения са поместени в сборниците „Млада България“ (1922) и „Лорд Байрон“ (1924). Издава три драми, продължава да пише и публикува поезия и множество статии по литературни и обществени въпроси, част от които се приемат за програмни от днешната критика, и продължава с преводите си.

Най-голямото признание за неговия талант и труд е предложението на М. Арнаудов за Нобелова награда. Писмото на академик е кратко и сравнително съдържано. Описват се мотивите и се посочват съчиненията, с които творецът се номинира. Това са драматургичните произведения „Златната чаша“ (със сюжет от богомилството), „Йов“ (с библейски сюжет) и „Семела“ (с античен сюжет). Те стават емблематични както за творчеството на Грозев, така

³³ По това време (1924 г.) министър на народното просвещение е министър-председателят Ал. Цанков. От писмо до Гр. Василев става ясно, че Грозев е подпомогнат в командировката си от главния секретар на Министерството, Ив. Радославов: „... четирите месеца, които г. Радославов ми определя за тая работа“ (Биярски, Ц. Цит. съч., с. 170), т.е. за превода на пиесата „Златната чаша“. В друго писмо, отново до Гр. Василев, Ив. Грозев изяснява и заслугите за пребиваването си във Франция: „Получих преди два-три дена писмо от брат Милев, който ми пише, че брат Цанков досега ме бил държал в Париж на своя отговорност... Работата е съвсем друга и на брат Цанков изопачено е предадено всичко. ... Има протокол, държан в гимназията и от него може да се види. Доколкото си спомням, аз получих 27 гласа (на всеки случай, знам положително, че по-малко от 24 гласа не са); г. Манолов получи след мене 14 гласа, г. Вл. Николов – 8 гласа и г. Андрейчин – 3 или 4 гласа. Явно изпъква неправдата, която са ми сторили: мене се отнема едно законно право, три пъти извоювано вече (защото трети път съм препоръчан от Учителския съвет) и ми дават, по милост, три-четири месеца: не и шест дори“ (пак там, с. 171). В това писмо, което е адресирано до Гр. Василев, се споменават още три други личности, които са в познанство и приятелски отношения – Н. Милев, Ал. Цанков и Ив. Радославов (непряко).

³⁴ Grozev, Iv. Job : Tragédie biblique en 4 actes et en prose. Version fr. par Jean Lugol. Sofia, 1927.

³⁵ Grozev, Iv. Semele : Poème dramatique. Trad. de Jean Lugol. Sofia, 1926.

³⁶ Биярски, Ц. Цит. съч.

и за неговите мистични, философски, обществени и житейски разбирания. Докато трагедията „Златната чаша“ пресъздава ритуала на проглеждането, познанието и просветлението, то „Йов“ извежда до краен предел усещането за страдание, чрез което се постига себепознание. А в „Семела“ митологичната основа на сюжета представя възможността за самоусъвършенстване чрез преодоляване на страстите и изкушенията. Така трите драми в известен смисъл се допълват и надграждат – и времево (античност, първите векове, Средновековие), и религиозно (митология, християнство, мистицизъм), и ритуално (просветление – себепознание – самоусъвършенстване).

Мистичните творби на Иван Грозев са художествена литература с претенцията за висок изказ и стойностен израз на сюжети от българската култура и история. В тях се открояват главно три гностически модела: християнски мистицизъм – богомилство (християнска ерес) – теософия и масонство (надперсоналистично изразяване на вярата). Тези мотиви присъстват и в творчеството на много от писателите през първата половина на XX век. Настоящата статия е опит да се представят процесите в българската литература и култура в тяхната едновременност, като същевременно изложението предлага обратната перспектива – от посоката на Иван Грозев и неговото творчество към останалите. Тоест проследяват се не механизмите на уподобяване на Грозев с останалите, а обратното – активни знаци и символи у Грозев като налични и у други писатели. Преобръщането на гледната точка – от неканоничното към каноничното – се основава на наблюдението, че измеренията на творчеството на Грозев са междинни: неговите творби са елитарни, без да бъдат канонични; мистични, но не популярни; модернистични, но не основополагащи (той не е „първ“ в което и да е литературно направление).

Така модернистичната визия за българското, българина и света, който той обитава, се изразява чрез мистичния символизъм и постсимволизъм в творчеството на Грозев, който, от своя страна, е част от процесите, протичащи в културата на България през първата половина на XX век.

Играта на модернизмите в драматическите видения на Боян Дановски

По повод финансовите проблеми на списание „Везни“ Гео Милев съобщава на баща си (в писмо от 26 октомври 1920):

Намерих издател на списанието, т.е. човек, който да финансира изданието сега в началото, когато не са събрани още абонаменти, а трябва пари. Това е едно младо еврейче с любов към литературата – особено модерната – и е готово дори да жертва оня капитал (около 10 000 лв.), който ще внесе като подкрепа за издаването на списанието. Сключихме преди няколко дена контракт с него: той става издател и администратор, а аз оставам като редактор. На мене ще плаща месечно около 1500–2000 лв., той няма да взема нищо, а ще води цялата административна работа – така че съм спасен и от нея.¹

Влюбеното в модерната литература еврейче е бъдещият главен режисьор на Народната опера, на Народния театър, на Държавния сатиричен театър професор Боян Дановски. През петдесетте години Дановски е ректор на Държавното театрално училище и режисьор на първия български цветен филм. А малко известният факт, с който започнахме, е достатъчно показателен за ентузиазма и алтруизма на времето. В случая ще се интересуваме от ранните и експериментални текстове на увлечения от „измите“ автор. За нас са важни не толкова художествените достойнства на написаното от Дановски през 20-те години на XX в., колкото търсенията в драматургичното поле на един млад творец, увлечен изцяло от експеримента в изкуството, формиращ се под прякото влияние на своя ментор и кумир Гео Милев, живеещ и учещ в чужбина, потопен в естетическия водовъртеж на „разглобеното литературно време“.

Характерно за членовете от редакционния кръг на „Везни“ – Г. Милев, Н. Райнов, Л. Стоянов, Ч. Мутафов – е, че пишат и критически статии, и есета върху проблеми на изкуството и литературата. Самоопределящи се като новатори, те имат и съответното за модернизма манифестно поведение. В тази художествена атмосфера на синкретизъм и експерименти попада и Б. Дановски. В ранните си текстове съвместява критическия манифест с художест-

¹ Милев, Г. Събрани съчинения. Т. 5. Писма и документи. С., 2007, с. 280.

вения текст. Независимо дали пишат кратка рецензия, хронологичен обзор, презентация на автор или направление, редакторите на „Везни“ достигат до проблема за същността на изкуството, противопоставяйки старото на новото. Тази опозиция се превръща в ядро на естетическата програма на Дановски.

Обект на настоящата статия са драматическите видения на Б. Дановски, публикувани от 1922 до 1928 г. в сп. „Хиперион“² и съпътстващите ги критико-есеистични статии, писани до 1930 г.³ След тази година текстовете на Дановски са продукт на един технологично ерудирани театрал и не носят спомена за доскорашните му творчески амбиции.

През 1929 г. Дановски събира драматическите си видения в книга⁴, но не включва две от тях: първото – „Синята лястовица“, и последното – „Самодива“. „Синята лястовица“ е писано на италиански в съавторство с Джулио Константино (1922).⁵ Заглавието извиква Метерлинковата „Синята птица“ и ако в началото тази асоциация е била продуктивно провокативна, след седем години може да е звучала и на автора като епигонство. Последното видение – „Самодива“, също хвърля интертекстуален мост към изобилюето от „самодивски“ текстове в литературата ни. Така вместо осем книгата съдържа шест видения. В библейската числова символика, която Дановски използва в текстовете си, шест е числото на Човека – означава неговата земна непълнота и обреченост в копнежа към съвършенство.

Драматическите видения (като конструктивни решения и художествени послания) имат нееднозначни релации с тезите на Дановски за естетическите доминанти на новото изкуство в статиите му „Новата драма“, „Футуризмът“, „Корабът на Одисей“. В тези статии усещането за преходност на „измите“ поражда стремежа за конципирането им на едно надредно ниво. Старото не умира, а се възкресява; всяка буря отминава. И все пак многократно и категорично авторът се обявява срещу психологията и психологизма, кухите социални и етични теории, срещу реалистичното изобразяване на дребно обществените конфликти, срещу добре очертаните характери и натиска на публичния вкус. Според Дановски новите драматурзи трябва да носят синтетичната способност на децата и диваците, за която говори Бергсон, за да „над-

² Драматическите видения от Б. Дановски, печатани в сп. „Хиперион“, са: „Синята лястовица“ (1922); „Света Катерина“ (1923); „Сърце от ален порцелан“ (1923); „Приказка за измамата“ (1923); „Йоан Владимир“ (1924); „Роби“ (1925); „Сърцето на шута“ (1926); „Самодива“ (1927).

³ В списание „Хиперион“ Б. Дановски печата следните есеистико-критически статии: „Футуризмът“ (1922, № 6–7); „Данте и Беатриче“ (1924, № 3); „Новата драма“ (1926, № 3); „Франческо Петрарка. Поет на сълзите“ (1927, № 4); „Корабът на Одисей. Монологи“ (1926, № 4).

⁴ Дановски, Б. Драматически видения. С., 1929, с. 108. Всички цитати от „Виденията“ са по това издание.

⁵ Danovski, B., G. Costantini. La rondine azzurra: visione drammatica, Edizioni dello „Zibaldone“, 1922, 63 p.

никнат в истинската, невидима и подсъзнателна действителност⁶. Нуждата „да се махнат живите хора от сцената“ ражда марионетния театър, футуристичния синтез, гротеската, а тяхната задача е „да преместят драмата в необятния простор на музиката“⁷. Според Дановски музиката с нейното движение, ритъм, хармония е най-адекватният израз на стремежа към Абсолютното. Този стремеж, стигащ до пароксизъм, има различни прояви във „виденията“: жаждата за разгадаване на загадката („Приказка за измамата“), копнежът към сливане с Бога (мистичният брак с Христос в „Света Катерина“), психоаналитичен сеанс („Самодива“).

„Новата драма“ имплицитно внушава, че драматурзите трябва да представят „невидимите връзки“ на живота с безкрая, скритите досега нишки, които свързват Душата с другите души, със звездите, със символите. В статията „Корабът на Одисей“ стремежът към Абсолюта е наречен „мъка по изгубения рай“, „сливане с вечността“, „безутешна любов“ на душата към вечността⁸.

Душата е основен концепт на модернизма, свързващ неговите „етапи“ – индивидуализъм, символизъм, авангардизъм. „Душата изобщо е наистина едно метафизично понятие, без което обаче не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия.“⁹ В „Синята лястовица“ душата е ключово понятие – можеш да я загубиш, да я гониш, да я убиеш. Тя може да е птица, да е синя, копринена, може да блуждае нощем между звездите и търси своя другарка; може да е мъртва или жива, да е балсамирана, да бъде отнета и набучена като аксесоар на нечия шапка, да бъде изгаряна. Видението разиграва една своеобразна алхимия на душата. В частта „интермецо“ на видението писателят разсъждава: „душата не е нито тъмна, нито светла, нито странна. Съществува една голяма душа, една единствена душа, разделена на толкова милиони частици, колкото са хората, животните и... жените върху земята“.

Защо душата е толкова извиквано понятие от героите и от автора? Процесите в българското изкуство ще бъдат едностранчиво осветлени, ако се игнорира силната тяга към мистичното и окултното, характерни за онова време. Кризата след войните и крахът на позитивистките нагласи пораждаат интензивни духовни търсения. Теософията и езотерично-окултната литература бележат истински разцвет. Експресионистичните картини на Мунк, Шагал, Кандински не са израз на формалистични, а на религиозно-мистични увлечения (теоретизациите им се позовават както на Бергсон и Метерлинк, така и на мистици теософи като Елена Блаватска и Рудолф Щайнер). За тях изкуството е проникновение и откровение, мистичен акт, проява на абсолютния дух. Кандински говори за абсолютна живопис, Макс Рeger – за абсолютна

⁶ Дановски, Б. Новата драма. // *Хиперион*, 1926, № 3, с. 139–142. Всички цитати от статията са по това издание.

⁷ Пак там.

⁸ Дановски, Б. Корабът на Одисей. Монолози. // *Хиперион*, 1926, № 4, с. 184–190. Всички цитати от статията са по това издание

⁹ Милев, Г. Модерната поезия. // Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 55.

музика; у нас Гео Милев – за абсолютното изкуство и неговата мистична същност. Списание „Хиперион“ се превръща в трибуна на мистико-религиозни и окултни, философски и художествени текстове.¹⁰ Възражда се интересът към алхимията, процъфтява диабололизмът. Стриндберг, Хамсун, Метерлинк, Леонид Андреев; дори Майринк, Пшибишевски, Мережковски се издават в по-големи тиражи от Балзак, Толстой, Зола.

В книгата си за Николай Райнов Е. Сугарев отбелязва:

Разглеждането на материалния свят като проява на всеобщия универсален дух; интересът към тайнственото, забраненото и скритото; смело-то прекрочване на всички постулирани от конкретните религии догми; подозирането на съхранено от посветените тайно знание, което може да даде ключа за осмисляне и разрешаване на противоречията в модерната цивилизация; виждането на трансцендентални и символични проекции на всичко видимо; интересът към мистериите, откровенията, пророчествата и сънищата – ето общата база между търсенията на теософското общество и модернизма...¹¹

Есето „Корабът на Одисей“ внушава, че разлика между различните прояви на духа, като религия, философия, изкуство, не съществува. В същия текст героят (маска на автора) заявява, че в диренето на тайната е чел много мистици, но споменава единствено автора на „Божествена комедия“ (откъдето е взет и епиграфът към есето). За Дановски Данте е най-мистичният поет на Средновековието (Г. Милев го нарича „средновековен модернист“), той изпитва пиетет към личността и творчеството му. „Божествена комедия“ е апогей на развитието на видението като средновековен жанр.

Пророческо-есхатологичните видения на Библията са високият образец на европейската литература в това отношение. Зрялото средновековие, барокът, романтизмът са периоди, в които виденията със своята екстатичност и шокова образност стават тематична доминанта в литературата. Те са любим жанр на романтиците (Е. Т. А. Хофман, Е. А. По), от техните емоционални ресурси черпят и „бащите“ на модернизма, свои видения създават Верлен, Маларме, Йенс П. Якобсен, Хуго фон Хофманстал, Емил Верхарн (впрочем това са най-превежданите автори в списание „Везни“). След апокрифите и фолклорните балади, „виденията“ насищат и следосвобожденската ни литература, като впечатляваща става интензивността им след 1900 г. (цикъл „Среднощни видения“ на Яворов, Николай Райнов – „Видения из древна България“, Людмил Стоянов – „Видения на кръстопът“, Иван Грозев – „Видения и съзерцания“, Георги Райчев – „Съновидения“, и т.н.). Новото и различното на виденията на Дановски е, че са „драматически“, авторът прави рискованата

¹⁰ Вж. **Георгиева**, Цв. *Unio mystica* и българският символизъм. С., 2008, с. 105–118. В книгата има специална глава, посветена на религиозно-мистичната линия в критическите текстове на сп. „Хиперион“.

¹¹ **Сугарев**, Е. Николай Райнов – боготърсачът богоборец. С., 2007, с. 51.

крачка от лириката и лиризираната проза към драматургията. Видението в тези текстове е жанров маркер, но и тематичен фокус, и концептуално ядро на художествените послания.

Във виденията проблемът за видимото като измама и същностното като неизказано и неразпознаваемо е в основата на естетическите визии на автора и зададената от него мистична оптика в търсенето на абсолюта. Такъв е и акцентът в неговите статии. Истинската същност на изкуството е „да повдигне края на завесата, за да надникне в истинската, невидима и подсъзнателна действителност“ („Новата драма“). В „Корабът на Одисей“ се твърди, че религията и изкуството „откриха края на една завеса и нашият вечен стремеж жадно надзърна зад нея“. Драматическите видения съзнателно проиграват тезата, че видимото е само форма, завеса, було, дреха на същността. „Сърцето на шута“ е с епиграф от „Чистилище“ на Данте, който убеждава, че завесата е прозирна и можем да проникнем зад нея, за да видим истината. В същото видение „оживелият“ шут подсеща публиката, че хомункулусът е *видимата форма* на неговата голяма, необузdana любов. Семантичната ядка на виденията е преходът отвъд видимото, в Отвъдното. В тази насока ремарките, оказващи мизансцен и декор, са символни хронотопи (*мъртво езеро, сяпна нощ, огнен праг, кръст, замък*). Предпочитани са тайнствени, магически места като: островът („Роби“), гората („Косара“, „Синята лястовица“), подземието („Сърцето на шута“), пустинята („Приказка за измамата“). Действието се концентрира в гранични зони (врата, праг, стълби, разсъмване, залез, нощта на Велики петък). Сънят, бълнуванията, знаменията, халюцинациите са своеобразни пътувания към Другото. Видението не е съградено от материала на видимостта, то е портал между световите. Преминаването е видяно като магическо събитие (оживяването на куклите в „Сърце от ален порцелан“), алхимическа трансмутация („Сърцето на шута“), литургичен акт („Света Катерина“). Преходът е и сливане. В молитвите си Катерина Сиенска мълви: „душата ми е пълна с копнежа да се слея с твоята плът, с твоята пот, с твоята кръв“.

В експресивния дух на статиите тези превращения, сливания, прониквания се означават чрез метафориката на *моста*. В „Данте и Беатриче“ „смъртта става невидим мост между любовта и мистицизма“; „тази нова, преобразяваща любов става мост към Бога“¹². В статията за Петрарка: „полът става мост между ограничеността и абсолюта.“¹³

В духа на авторовата концепция особена значимост придобива актът на *п р е х о д а* – отмахване на привидностите, събличането на дрехата. Да припомним фразата на писателя мистик и теософ Н. Райнов: „изкуството е творчески път, изразяващ състоянията на голата Душа.“¹⁴ Голотата е не порочност, а истина („Света Катерина“). В „Приказка за измамата“ третият цар изрича тържествено: „Ние ще обелим кожата ти.“ В „Новата драма“ Дановски твърди,

¹² Дановски, Б. Данте и Беатриче. // *Хиперион*, 1924, № 3, с. 115.

¹³ Дановски, Б. Франческо Петрарка. Поет на сълзите. // *Хиперион*, 1927, № 4, с. 156.

¹⁴ Райнов, Н. Изкуство и стил. // *Везни*, 1919, № 3.

че интересната игра не е изкуство и за да стане такава, актьорите трябва „да се съблекат съвършено голи, да съблекат кожата си, да изгорят месото и костите, и ако остане някаква душа, тя ще открие скритите досега нишки, които я свързват с другите души, със звездите, с гигантите и със символите“¹⁵.

Оттук ключови концепти във виденията на Дановски стават огънят, горенето, изгарянето, топенето – символи на трансформирането на явленията и обектите в нова същност, в преминаването отвъд видимото, в иреалното, в постигането на невидимата душа.

Видението в разноликата му многофункционалност в драмите на Дановски е неясно, алогично, мимолетно, съдбовно, загадъчно. То задава другите планове в развитието на действието, свързани с изразяването на човешката душа и нейните символни прояви. Езикът на мистичното е парадоксален и ирационален. Действието – пътуване през лабиринти, асюжетно и смислово непроницаемо. То избилства от магически формули, заклинания, знамения, които в повечето случаи не могат да бъдат разчетени. Действието в „Косара“ стъпва на погрешното тълкуване на виденията на героите (черният орел, окървавеният златен кръст; в същото видение Йоан Владислав изрича предсказание, но сам не познава гласа си и не разбира смисъла на предсказаното). В „Сърцето на шута“ тласък на действието дава зловещо видение – сънят на краля, което гадатели и звездобройци не тълкуват еднозначно, тълкуванията им са по-скоро нови видения. Магът упреква гадателите и им посочва защо не са вещи в интерпретацията: „Не се гадае с отворени очи, о звездобройци!“

Дори когато видението може да се разчете, то не може да се управлява и променя. Магът разчита вярно съня на краля. И въпреки че знае рецепта за предотвратяване на гибелта ѝ, княгинята умира. Процесът на изпълнение на предписанията не е просто последователност от действия, а мистичен акт, който включва извършващите го.

Случващото се във виденията е ирационален акт, затворен в границите на предопределената, необяснима и неизбежна Съдба. Мистицизмът отрича разума като път към познанието. Срещу разума възроптава и търсецият в „Корабът на Одисей“: „Аз не познавам по-черен, по-опасен дявол от разума“. Подредените му аргументи са подвеждаща съблазън, враг на истинското познание. Най-големият враг, защото се опитва да подмени първопричината и същността на Вселената – любовта.

Любовта обхваща всичко – живот, смърт, Бог, изкуство. Когато следва Данте, за когото отбелязва, че влага безкрайно съдържание в думата *любов*, Дановски твърди, че „тя е всеобемаш пламък, в който гори всеки стремеж – животински и духовен; всички инстинкти, слети в един стремеж към вечност, осветени от пламъка на висшия божествен порядък“¹⁶. И в „Данте и Беатриче“ любовта е изведена като синоним на абсолюта. Статията завършва с финала на Дантевия рай: „Така тази любов стана начало и ядка на цялата вселена, поглед

¹⁵ Дановски, Б. Новата драма..., с. 142.

¹⁶ Дановски, Б. Корабът на Одисей..., с. 110.

на божеството, двигател на слънцето и другите звезди.“ Дантевата фраза е многократно цитирана и перифразирана във виденията и есеистичните статии.

Любовта, която движи слънцето и другите звезди, движи и героите на виденията. Те са отдадени и изцяло обсебени от нея. Тя е влудяваща („Синята лястовица“), възвисяваща („Света Катерина“), саможертвена („Роби“, „Сърце от ален порцелан“, „Сърцето на шута“, „Косара“), лелеяна („Приказка за измамата“). Езикът на мистиката е език на любовта.

От всички изкуства музиката най-адекватно представя любовта. Музиката е „гласът“ на битието и вечността. Човекът се опитва да разбули нейната мистична същност. Разбиранията на българските авангардисти следват линията Платон – Шопенхауер – Ницше. Така например, макар лириката на Гео Милев да търси сугестията предимно на линията и колорита, в критическите му статии музиката е свръхценност. Тя е „експресия – израз отвътре“, а не възсъздаване и подражание. В „Новата драма“ Дановски настоява творците да преместят драмата в полето на музиката (тук важна е посоката на движение). Новите театрални форми отминават, тъкмо защото не са разположени в „необятния простор на музиката“. Според автора злополуката не е трагедия, „истинска трагедия е Деветата симфония на Бетховена“.¹⁷

Към проблема за музиката и музикалността на словесната художествена творба (в рамките на българската литература) тук само ще маркираме един аспект, който не е свързан с присъствието на музиката като тема, с оценъчното отношение към нея на автор и герои, нито с използването на музикални елементи (темпо, ритъм, минорност, мажорност, форте, пиано, кресчендо) в композицията и архитектуриката на творбата. Става дума за различно отношение към *музикалното*. Редица писатели (Вазов, Алеко Константинов, К. Христов) мислят мелодичната линия за сърцевина на музиката. Техни еталони са Верди, Бизе, Щраус, Офенбах. Йовков не е можел да понася Бетовен. Както може да се очаква, модернизмът бяга от т.нар. програмна, илюстративна музика, експериментите му стъпват на грегорианското пеене, Баховите фуги, разлагането на мелодията, дисхармонията...

„Първата жизнена проява на ужас в пробудения сред лоното на първобитната природа човек: първият неволно изтръгнат през процепите на душата вик на ужас – е първото му художествено дело, първото музикално произведение“ – така започва статията на Гео Милев „Музиката и другите изкуства“¹⁸.

В драматическите видения на Дановски видимото присъствие на музиката е в ремарките: „болезнена музика“, „неясна музика“ („Приказка за измамата“); „песента на робите“, „песента на мъртъвците“ („Роби“) и т.н. Показателно е уточнението в *Интермецото* между Втора и Трета картина на „Синята лястовица“: там девойка трябва да свири на пианото *Силуети № 3 на Макс Регер* (непопулярен у нас немски композитор и теоретик, радетел на идеята за абсолютна музика). На фона на тази „странна“ музика се води разговорът

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 339.

между двете девойки, художника, писателя и психиатъра за човешката душа, изкуството и любовта. Получава се синтез между темите, репликите и музикалните фрази.

Въпреки своята образност и колорит, видението е по-скоро „музикално изживяване“. Във виденията на Дановски колоритът е пестелив, цветовете са ярки и плътни, рисункът е изчистен, почти плакатен. А музикалността се търси чрез редуването, наслагването, необичайността на цветовете: „черни води, зелени води“, „дяволите имат червени носове, жълти носове“, „въздухът е изплетен от оранжеви нишки“, „залезът е виолетов“ („Синята лястовица“). През същата 1922 г. и в сп. „Везни“, и в сп. „Хиперион“ е публикувано стихотворението на Рембо „Гласните“. За „детето гений“ звуковете са цветове. Дановски прави обратното: „Оранжевият цвят има топъл, но сладък звук, също и виолетовият има лек звук, като лятна мелодия, а синият кара нервите да треперят. Но не като червения. Червеният затваря главата в един кръг. И нотите удрят, блъска мозъка... уви! Къде избяга моята синя душа?“ Експресионистичната синестезия е особено провокативна.

Публикуваното през 1924 г. драматическо видение „Йоан Владимир“, но с друго име – „Косара“, и незначителна редакция (добавена финална строфа), е *либрето* на операта на Георги Атанасов.¹⁹ Знае се, че композиторът не е искал от либретиста да прави каквито и да било промени. Текстът е издържан в петостъпен ямб. „Косара“, както и „Самодива“, са свидетелство за търсенията на Дановски по отношение на ритмиката и фразировката. „Емпатията“ между звук и смисъл е съзнателна цел и на поета, и на либретиста, и на преводача. Първите негови текстове („Нощ“, „Хашиш“, „Пророк“) са публикувани във „Везни“ под рубриката „Стихотворения в проза“²⁰. За сп. „Везни“ превежда Марио Мариани, в „Антология на жълтата роза“ са включени три негови превода: „Мъртва целувка“ (Ада Негри), „Мрачно видение“ (Петрарка), „Любовен плач“ (Данте).

Немалко пасажии във „Виденията“ напомнят интонирането на Шекспировия стих, което не е без връзка с факта, че Дановски е преводач на „Макбет“ (1929). Интересът към Шекспир се вписва в концептуалната сърцевина на драматическите видения. Героите им се чувстват водени от мистериозни сили, подчиняват се на неведома воля, съдбата им е предначертана. Независимо от време, пространство, пол, социална маркировка, персонажите мислят в категориите на магическото, демонологията, вещателно-фаталистичното. Лудият в „Синята лястовица“ говори за демони и дяволи. „Демоническият сън“ на краля („Сърцето на шута“) е съдбовно важен. В началото на Трета картина, в обръщението си към публиката, Шутът включва и автора в множеството на

¹⁹ Премиерата на „Косара“ е през 1926 г. (концертно изпълнение в театър „Роял“; сценичната реализация е след три години). Музиковедите определят партитурата на маестро Атанасов като „усложнена и новаторска“ и правят паралели с музицирането на Барток и Дебюси.

²⁰ Дановски, Б. Нощ. // *Везни*, 1920–21, № 2, с. 70; Хашиш. // *Везни*, 1920–21, № 4–5, с. 181–182, Пророк. // *Алманах Везни*. С., 1923, с. 6.

подвластните: „Да можехте да разберете колко е жестока тази сляпа хищна сила, която ни люшка насам и натам – пъстри дрипи в безцветен хаос – и нас, и автора, и мене, и мене – злочестия шут, осъден да диша в смъртта, да вижда в слепотата, да губи себе си и да чувства себе си в един нов, непонятен, жив и безплътен образ...“

Мая („Роби“) умолява княза: „Спри времето. И заличи от него знака на съдбата.“ „Косара“ е наситена с „чемерни предусети“, „зли прокоби“. На случващото се отказва рационално обяснение: „Зловеща птица безшумно вие кръгове над мене, чертае някакъв огромен знак в простора.“ Жените, които ще разкъсат Самуиловата дъщеря, заради сполетелите ги беди решават, че тя е „магьосница, вещица“. Страданията се причиняват от пратеници на мрака. Но и в насладите се съзира намеса на свръхестественото: „като че ли магьосница бе вплела телата ни в горещ любовен чар“. В тревожната вечер на Велики петък до молещата се пред разпятието Катерина Сиенска (прочута с мистичните си видения)²¹ се появяват Духът на злото и Ангелът на любовта. Централно място в „Сърцето на шута“ е отредено на „Пантомима на елементите“ (първичните стихии Земя, Огън, Въздух, Вода).

Очевидно интензивното присъствие на тайнствени и отвъдни същности – ангели и демони, пеещи русалки, безплътни самодиви, призраци – е не само с декоративни функции, за „атмосфера“. Приказното е съществен елемент на „Виденията“. В текстовете им откриваме реминисценции от приказките на Хофман, на Оскар Уайлд. Но дълбокото сходство е с бароковото светоусещане, характерно за редица Шекспирови пиеси: „Да, има по земята и небето неща, Хорацио, които нашата нещастна философия не е дори сънувала!“ (Хамлет I.V).

По времето, когато Б. Дановски учи музика в Италия, Гордън Крейг е поставил „Хамлет“ като мистерия, а книгите му, легитимиращи концепцията за синтетичен тотален театър, имат европейска популярност.²² Статията на Крейг „За духовете в трагедиите на Шекспир“ основно коментира „Макбет“, в която „смазващият напор на свръхестествената намеса тласка с двойно по-голяма сила прилива на човешката страст“²³. Според автора „Духовете определят гамата, в която, както в музиката, трябва да бъде настроена всяка нота от композицията, те са съществена, а не странична част от драмата, те са зримите символи на свръхестествения свят, който обгръща естествения...“²⁴. След анализа на действията в „Макбет“ и поведението на главните герои Крейг

²¹ За характера на тези видения представа ни дава Джойс в „Портрет на художника като млад“: „Света Катерина Сиенска, която веднъж видяла жив дявол, сведочи, че би предпочела до края на дните си да върви по разжарени въглини, нежели един-единичък път отново да зърне подобно ужасно чудовище.“

²² В предговора си към книгата с негови статии, изброявайки българските театрали, повлияни от Крейг, Елисавета Сотирова отделя името на Дановски като „особено добре“ запознат с идеите му.

²³ Крейг, Г. Избрани произведения. С., 1987, с. 134–142 („За духовете в пиесите на Шекспир“).

²⁴ Пак там.

обобщава: „Зад всичко това аз усещам невидимите сили, за които вече говорих, духовете, за които Шекспир толкова много е обичал да загатва и е вярвал, че стоят зад всички неща на този свят, движат ги и явно ги подтикват към тези величави дела, за добро или за зло.“²⁵

В драматическите видения на Дановски събития и герои – алогични, елиптично разкъсани – са като ехо, фрагменти от диктовка, чийто оригинал няма как да се възстанови в пълнота. Действието тече под напора на неведом вътрешен демон, „неутолима жажда“; персонажите са безсилни пред фатума (Пиеро не може да не умре, падайки пред нозете на своята Коломбина – „Сърце от ален порцелан“), надяват се на разрешение свише на драматическите колизии (в „Косара“ и „Приказка за измамата“ – появата на мистичните праотци). Всичко това насочва към природата на марионетъчното.²⁶ Тук ще припомним не подражателната механика (която го отвежда до пародийното), а символно-магичната му същина. Марионетката е изкуствено творение, изчистена схема и като такава е знак на „истинската“, абсолютна действителност. Така тя „изразява това, което никой не би дръзнал да каже без маска: тя е героинята на тайните желания и скритите помисли, тя е съдържаното признание, направено от аза пред другите и от аза пред себе си“²⁷. Разсъждавайки за маската в античната драма и за театралния символизъм въобще, Г. Крейг въвежда термина свръхмарионетка: „... тя е потомка на каменните изображения на боговете от древните храмове...“; „това е огънят на боговете и демоните без пушека и изпаренията на тленността“.²⁸

Лудия, Шута, царете, княгините, танцовачките, горските пазачи, населяващи драматическите видения, са излизане от бита и неговата задушна обществена проблематика, излизане от тялото обвивка, излизане от времето и пространството, очертаване иззад завесата на величествени същности – Ерос, Танатос, Съдба.

„Приказка за измамата“ е най-енигматичното от виденията. Прологът (*пред* завесата) е своеобразна демистификация на театъра, иронично разобличаване на приумиците и условностите на „измамата“, от която всички (влюбеният автор, актьорите – негови кукли, и публиката) се вълнуват. Монологът на актьора формулира тематичния фокус на видението – любовта, подсказва какво ще се случи и дава насоки за тълкуване на предстоящото. Първа картина: звездна нощ, Сфинкс, палат със светещи прозорци. Героят е между пустинята и небето, спомените и халюцинациите. Въпросът „Знаеш ли ти къде свършва истината и къде започва измамата?“ отключва трескавия монолог на Странника. Търсенето на отговор сякаш се материализира в последователната поява на три жени алегорични фигури. Жената в черно е

²⁵ Пак там.

²⁶ Театралните функции на марионетката са разгледани в: Героят марионетка. Експериментът в българската драма през 20-те години. // **Иванова-Гиргинова**, М. Лабиринтът на драмата. С., 2002, с. 142–160.

²⁷ **Шевалие**, Ж., А. ГееРбрант. Речник на символите. С., 1995, с. 32–36.

²⁸ **Крейг**, Г. Цит. съч., с. 72, с. 31.

„забравена майка“, „изоставена родина“, но и мъдростта, и смъртта. Жената в жълто („ярка като живота“) е жадуваната любима, но и коварна изкусителка, погубващ грях. Напластяването на образи изтрива смисловите ориентири и се преплита с увеличаващи неяснотата серия въпроси: „Кажете поне кой съм аз?“, „Кажете поне едно от имената на загадката?“, „Коя си ти?“, „Кой е този?“ Кризата на познанието и изгубената идентичност, гностичното безсилие са характерни състояния за лицата в драмите на Дановски. Втора картина: дворец, три престола. Трима царе, сдвоени (дори цветово) с трите жени от Първа картина. Първият е ням и царува сред мъртъвци, жълтият – сяп, властва над пьстротата... Опитът за проумяване прераства в изумление. Кулминацията е разиграна мистерия. Всички се „опиват, побесняват, и немият проговаря, и слепият проглежда, и безименният произнася своето име“. Всички са „пияни от истина“. Онова, което е разкрито за древните мистерии посвещения, се визуализира в края на тази част. Епилогът (връщане на актьора *пред* завесата) разколебава самодоволната шеговитост на началните тези. Финалният монолог, повтаряйки зададения пред Сфинска въпрос, допуска реторичното предположение: не е ли измислицата по-истинска? Актьорът странник възкликва „О, ако наистина съм княз!“ Театърът може да бъде по-жив от живота: „Сцената е врата от света към свръхсвета.“²⁹

В авангардизма има много „поза“. Тя личи както в емоционалния хиперболизъм, в „прегриването“ на образността, така и в прекомерната иронична дистанция и декораторски конструктивизъм. Профетичната поза е съзнателно търсена (показателен е основният упрек в рецензия на „Везни“ за една творба, че е „безпретенциозна“). Емблематични в това отношение са и връзките между „Виденията“ и статиите на Дановски. „Футуризмът“ започва преднамерено: „Помните ли изкуството преди 20 години?... Тихи носталгии в тихи лунни нощи, любовни въздишки и любовни залези.“ Със същите образни елементи започва импресията „Нощ“, писана от същия автор само преди две години. В „Новата драма“ авторът се самотълкува: „който умее да чете, ще е прочел между редовете на тази статия, че аз не искам непременно звезди да подскочат на сцената, гиганти да се сражават помежду си и свръхчовеци да ловят символи като пеперуди“.³⁰ А Лудия („Синята лястовица“) споделя: „Жаден съм. Тази вечер пих вода от езерото и глътнах една звезда. Сега гори на гърлото ми.“ Вихреният монолог, с който започва „Сърцето на шута“, е с планетарен сюжет: „... тази нощ пребродих звездните простори и скачах от планета на планета.“ Уран е опарил носа на шута, пръстенът на Сатурн закача върха на лявата му обувка, той пада и сега накуцва като Хефест. Когато скача на Марс, копие пробжда дясното му око, но затова пък се промъква по-лесно през портите на Венера (нали влюбените са полуслепи)... А „възкресението“ на шута има сценична цел – „моята задача е... да ви развеселявам, докато поч-

²⁹ Алманах *Везни*. С., 1923, с. 62.

³⁰ Дановски, Б. *Новата драма...*, с. 141.

не третата картина³¹. Между автора и неговите герои царят пиранделовски отношения. Модернизмът поражда своя постмодернизъм.

В началото на 20-те години за Гео Милев е от значение да се самоопредели, като пише за себе си: „Той обаче отива още по-далеч и се доближава до крайните модернисти в съвременната литература: етернистите, пароксистите, кубистите.“³¹ За неговия ученик Б. Дановски само пет години по-късно „...думата модернист напомня един стар и дотегнал вече спор“³².

³¹ Милев, Г. Избрани съчинения. Т. 3. С., 1986, с. 57.

³² Дановски, Б. Българското изкуство в Рим. // *Хиперион*, 1927, № 4, с. 180.

Импresiонисти и зъболекари, футуристи и зъботехници

Изглежда античният антропоцентризъм зачева съмнението на човека към съществуването на света извън него, разбира се – и изобщо към смисъла в съществуването на света без човека. Ако се доверим на Платон в диалога му „Теетет“, още предсократикът Протагор произнася цитираната впоследствие по всякакви поводи максима „човекът е мярка за всички неща“. Странното е, че тази паремийна конструкция почти задължително е лишавана от своя най-непосредствено присъщ контекст в Платоновия диалог. Припомням продължението ѝ там: „...на съществуващото, защото съществува, и на несъществуващото, защото не съществува.“ В този смисъл човекът като край или начало на света е мярка за съществуването именно на онези „неща“, за които той притежава речево изградени понятия. Останалите „неща“, дори да е допустимо, че те съществуват извън човека, така и остават „несътворени“ до появата на речеви понятия за тях. Новозаветната етиология също отъждествява Слово и Творец¹ в очевидно „синонимните“ актове на назоваване и съзидание. Да не забравим и лесно разпознаваемия Л. Витгенщайн в епиграфа към „Левачката“ на П. Хандке: „Границите на моя език са граници на моя свят.“ Екзистенциалната познавателна оптика на литературата внушава доверие главно чрез своя онтологично присъщ и неотстраним субективизъм. Понесени от воайорско любопитство към личните представи за света, ние го четем най-увлекателно, но и най-„достоверно“ през словото. Речевата конструираност на мирозданието не само не нанася ущърб върху представите ни за неговата стабилност, но ги укрепва по-устойчиво и от зидарски камък, дори взет в протоформата на натурата му.

Бездруго онтологично усложнени, отношенията между изкуството и т.нар. „действителност“ допълнително се драматизират в епохи на усилено художествено внимание към баналната предметност на света. Задълго дискредитирано сред метафизическите изкушения на символизма, емблематичното светогледно съдружие от края на XIX век между позитивизъм и реализъм възкръсва „физически“ заплашително в епохата на „новата предметност“. Тя възвръща временно позагубените прагматични ориентири на човека в търсе-

¹ „В началото беше Словото и Словото беше у Бога, и Бог беше Словото.“ (Евангелие от Иоан, 1: 1).

нето на екзистенциален смисъл. В рамките на това прераждане обаче вярата в основанията на вездесъщия мимесис укрепва дотолкова фанатично, че бихевиористкият позитивизъм на скандалния руски геронтолог д-р С. Воронов е приет до комизъм реалистично. (Воронов 1928; Минков 1982). Цялата руска класика е заплашена да изпадне зад борда на модерността. И у нас не липсват кресливи призови от националната ни литература да бъдат изхвърлени онези „95%“, които представляват „куп скудоумие и най-неприкрита бездарност“. (Панов 1914: 152) В Русия, впрочем, зад борда на този невиджано дотогава модерен кораб изпада изобщо разумният социален ред. Габриеле Д'Анунцио не успява да доведе начаса до такова състояние Италия, макар че от 1919 до 1920 г. прави почти едногодишен въоръжен опит да превърне Фиуме (Риека) в също толкова невиджан дотогава град на поетите, вероятно като засели там всички изгонени от идеалната държава на Платон поети. В тази най-ярка метафора на фанатично буквализирания мимесис диференциални отстояния между поетическо и политическо визионерство почти няма. Плахо загатнало за себе си още по времето на Първата френска република, тъждеството между перо и меч натрупва достатъчно екзистенциални аргументи към все още предстоящата теория на перформативите, изтръгва и последните остатъци сладостна илюзия за самодостатъчността на изкуството, подлага на литературна „ратификация“ шизофренното тъждество между „насън“ и „наяве“, безмилостно се разправя с непотребния тип на мечтателя съзерцател, чиито лирически блянове добиват облика на осъществими по дефиниция визионерски проекти, и укрепва завинаги устоите на футуристичния социален инженеринг.

ИМПРЕСИОНИСТИ И ЗЪБОЛЕКАРИ

Колкото и преднамерено да са обявени от автора им за *фантазия*, псевдоепистоларните фрагменти на У. Алън „Ако импресионистите бяха зъболекари“ (Алън 2008: 239–244) не провокират никакво съмнение във вечната валидност на един методически трик, експлоатиран безжалостно още в софистиката (Аристотел 1978: 535–593) и античната драматургия, но впоследствие присвоен от модерната педагогика на ХХ в. под понятийния камуфлаж „проблемна ситуация“. Познанието за света, постигнато през конфликта между противоречиви социални оценки за него, надхвърля многократно познавателната ефективност на уж обективната хроника. Дори маниерният абсурдизъм на У. Алън, заставил импресионистите да рисуват временни пломби от амалгама и да проектират урбанистични инсталации с мостове-протези, не успява да отхвърли евристичната власт на софистическия дебат. Неговата познавателна енергия черпи полемична мощ от различията между социалните оценки (може и гледни точки, щом става дума за литература). Комичното, подобно на налягането в хидродинамиката, е функция от несъвпадението между нивата на скачените съдове. Уточнение: на скачените в общ социален контекст оценъчни нива. Произведена от „третейския съд“ на комичното, иронията на У. Алън преназовава (значи – пресътворява) музейната конвенция за импре-

сионизма, изправя се светотатствено срещу нея, подлага я на артистично параномазийно унижение единствено в името на свещеното и самодостатъчно гражданско право – правото на лична картина за света. След това, разбира се, социалният статут на конвенцията обичайно бива подобрен. Поне така се случва с конвенционалната представа за авангарда в творчеството на У. Алън, ако се съди по последната ѝ модификация „Полунощ в Париж“ (2011). Не си спомням артистична изява на интелектуалеца, която да не е волтеровски трън в мазолестата пета на конвенционалното мислене и която да не провокира аналогии (поне заради физически прилики в ръста и теглото) с *воинствуващата*² енергия на малкия Давид, побрана в задръжките от него камък срещу исполинската фигура на статуквото. Някой би могъл да възрази, че това са само литературни фантазии.

ФУТУРИСТИ И ЗЪБОТЕХНИЦИ

Впрочем без каквото и да е насилие върху съвестта си бихме могли да приемем възражението и да се съгласим, че оценъчната колизия в „Ако импресионистите бяха зъболекари“ не е нищо повече от фантастична небивалица. Да сложим оръжията на съмнението настоява и самият автор в подзаглавието на текста „*Фантазия, изследваща промяната на темперамента*“. (Алън 2008: 239) Опитът да утолим ненаситния си миметически глад и на всяка цена да верифицираме фантастичната колизия би ни отвел най-много до гротеските на Ч. Мутафов от „Покерът на *темпераментите*“ (1926), ако разчитаме, разбира се, на формални указания за сходства. Такъв опит начаса би се спънал в нормативните ни представи за реализъм на изображението и уверено би ни понесъл към безумните перспективи на дефинитивната схоластика. Но понеже „спасение дебне отвсякъде“, то не подминава дори априорно обречените опити за верификация на абсурда, като ролята на вълшебен помощник в похода към търсене на общи места в нашия случай се изпълнява не от подвеждащо уточняващото подзаглавие, а от същинското заглавие на У. Алън „Ако импресионистите бяха зъболекари“. И всъщност кой ли се е опазил от пораженията на инфантилния блян да осъмне в образа на писател, за да се спасят от болестотворното изкушение и заетите в дентистката индустрия? Не че браншът е лишен от креативни пориви. Текущите му хуманистични приноси всеки може да напипа с език, както и да възпроизвежда с памет за болката или за огромното облекчение, когато тя бъде прекратена единствено по прищявка на инквизитора дентист. Доколкото се сещам обаче, най-великото откритие, дарено на човечеството от зъболекар, е електрическият стол. Името на твореца е д-р Алфред Саутуик. Месторождението на евристичния порив – Ню Йорк. Дали пък тъкмо заради това нийоркчанинът У. Алън не преценява хипотетичната връзка между импресионизъм и зъболечение като фантастична?

² *Crescendo*, 1922, № 3–4, с. 8–10.

Невъзможното в Манхатън обаче се оказва възможно в Ямбол. Там през 1927 г. излиза брошурата „Зъболекари и зъботехници“ на Теодор Чакърмов, сметнал за нужно да се обозначи именно като зъботехник още върху нейната корица. Това обстоятелство някак се е изплъзнало от специален коментар в хуманитаристиката ни и досега, но то може да бъде преценено като позакъснял със своята уместна демонстративност дадаистки жест. Т. Чакърмов е професионален зъботехник. Той обаче е по-известен в средите на „тунджанския авангардизъм“ (Кръстев 1988: 41) от 20-те години на XX век като непрофесионален „*мартор* на писателствуващата група“ (Кръстев 1988: 24), отколкото като конструктивист. Именно като конструктивист, който, увлечен, подобно Винсент на У. Алън, по рентгенови флиртове с „действителността“, скулптира зъбни мостове а ла Корбюзие и възприема всяка зейнала срещу му човешка уста като триумфална арка към Лувъра.

Същевременно не липсват основания еkleктичният артистизъм на Т. Чакърмов – „този интересен графоман, сецесионен символист, декадент, психоман, сексоман“, „минал през психотерапевтично заведение“ (Кръстев 1988: 24–25) – да бъде осмислян именно през футуристично-дадаисткия радикален отказ от легитимната художествена конвенция. Неуточненото доктринално бащинство на анархолибералната обструктивност в тунджанско преображение е типографски документирано чрез красноречиво съседство в сп. „Crescendo“³ между такива манифестни текстове на футуризма и дадаизма като „Българският аероплан“ (откъс от поемата „Zang-Toumb-Toumb“) и „Геометрично и механично великолепиe“ на Ф. Т. Маринети, от една страна, и „Симултанната поезия“ на Тр. Цара – от друга. Но пък за сметка на това потиснатата „сексомания“ на Чакърмов оставя впечатления за недвусмислено кръвно родство с конкретните делнични идеали на дадаизма, ако се съди по публикуваната в същия брой на списанието поема от хановерския дадаист Курт Швитерс „Цветето Анна“ („Anna Blume“). В нея граматическият конструктивизъм на Швитерс е съсредоточен върху палиндрома „Анна“ и предлага твърде подозрителна заради амфиболизма си евфемистична дефиниция на речевия феномен, продиктувана като че ли от някое не особено уместно за назоваване чувство от общо „27-те чувства“ на лирическият герой:

*...А-Н-Н-А, аз дъвча
твоето име. Когато аз те дъвча, преливат моите
те 27 чувства. Твоето име капе като мека
лой. (...) Тебе може да прочетат и отзад (...),*

³ Текстът на превода е представен във вида, в който е публикуван в сп. „Крещендо“, бр. 3–4 от 1922 г., с. 5. Избегната е само една кодифицирана в преводния текст редукция [e→и] (капе – капи), преценена като диалектизъм. Изостреното усещане за булевардна еротичност на речта донякъде се дължи на не особено умения превод на Петър Спасов от 1922 г. Но дори да се обърнем към превода на В. Константинов, предумишлената еротична сетивност на въздействието в основни линии остава съхранена. (Константинов 2004–2008)

*Ти си и отзад,
както и отпред: А-Н-Н-А.
Ти на тебе, тебе на тебе, аз на тебе, ти на мене -
ние?
Това принадлежи (между това) в мангала.
Лой капе, милва мойта гръд. Анна Цвете, ти
глураво животно (...),
аз на тебе обичам.⁴*

Демонстративният флирт с делничната конкретност на предметите, който ямболските авангардисти превръщат в артистичен стереотип, може да бъде представен и от цяла серия техни поведенчески жестове с нарочно търсена публичност. Ще спомена само някои от тях. Без да датира съвсем точно, някъде между 1922 и 1925 г., К. Кръстев припомня, че е създал две „кубистично-сюрреалистични композиции“, вдъхновени от Айнщайновата „Теория на относителността“. Ако се съди по описанието им, направено от самия автор по жанровия алгоритъм „преразказ по картина“, те са по-скоро сюрреалистични колажи, съставени от части неоспорима предметна реалност като апликирана „каучукова мембрана-химен“, закриваща тайната на четвъртото измерение, и апликиран „перонен билет в трето измерение“. (Кръстев 1988: 53) Адекватността на този колаж спрямо ценностната норма на европейския авангардизъм от 20-те К. Кръстев обосновава чрез оценката на Г. Милев: „Това Херварт Валден (основател, издател и редактор на берлинското сп. „Der Sturm“) с удоволствие би поместил“. Заканата остава неизпълнена заради фотографски провал. (Кръстев 1988: 53)

Васил Петков пък – собственикът на „Yellow Hall“ – разпространявал свои визитни картички, в които се представял като „туберкулозен“ визионер (Кръстев 1988: 39). Емблематичната знаковост на „жълтата гостенка“ очевидно е призвана да жонглира върху тънката граница между реалния здравословен проблем на В. Петков, който действително се е лекувал в Италия от туберкулоза (Пак там), и манифестния текст на Маринети „Геометрично и механично великолепие“. В него идеологът на единния световен футуризм с отработена журналистическа хватка съобщава прискърбната новина, че „гротескното погребение на пасеистичната Красота (романтизма, символизма и декадентството)“ вече е приключило. (Маринети 1922: 8) Маринети впечатлява с твърде коректната и подробна тематическа парадигма, свойствена на „пасеистичната Красота“. Сред безспорни общи места като „Фаталната Жена и Лунната светлина, спомена, носталгията, вечността, безсмъртието, мъглявостта на легендата... живописното, прокълнатото, пасторалното, дивото усамотение... вечерния полумрак, зеленикавата кора... (патина – б.м., Пл. Ш.) на времето, уморената резигнация на развалините, ерудицията, миризмата

⁴ Допускам, че употребата на квазиместоимението „такива“ отделно е подразнило Чакърмов със статута си на недвусмислен маркер на административно-деловия стил.

на плесента, вкуса на гнилото, ... песимизма, самоубийството, кокетството с агонията, красотата на неуспеха, боготворението на смъртта“, разбира се, фигурира и емблематичната туберкулоза. (Маринети 1922: 8)

Футуристичният бунт срещу поезията на „пасеистичната Красота“, добила въздействащ схематизъм в телеграфичното журналистическо описание на Маринети, изправя на доктринерската барикада и „тунджанския авангардизъм“. Съвсем логично, почти паралелно с появата на една друга, твърде печално известна впоследствие „борба“, бива съставен и ямболският „Манифест на дружеството за борба против поетите“ (1926), чийто дух е без остатък побран в „прогласения девиз на дадаистите: *В живота без поет може, но без столар – не!*“ (Кръстев 1988: 55)

Доктринално монолитните артистични прояви на „тунджанския авангард“ през 20-те биха могли да създадат впечатление, че брошурата на Т. Чакърмов „Зъболекари и зъботехници“ стои встрани от техния патос, изцяло посветен на „новата красота“. (Маринети 1922: 8) Все пак, утилитарно погледнато, този текст не е нищо повече от своего рода синдикален апел. Авторът му е посочил достатъчно съвестно (макар че, с ръка на сърцето трябва да признаем – и твърде объркано) дори конкретните обстоятелства около появата му. Зъботехникът Т. Чакърмов обнародва във в. „Тунджа“ рекламна обява, че започва „самостоятелна работа“ в своята „зъботехническа лаборатория, находяща се на ул. (както се досещате – б.м., Пл. Ш.) *Търговска*, № 130“. В резултат на обявата зъболекарят д-р Елмазов, който тълкува като конкурентна заплаха опита на Чакърмов да се обособи по подобие на браншовиците от Будапеща в автономно звено, публикува в кн. 10 на сп. „Зъболекарски преглед“ от 1927 г. отговор от името на цялото зъболекарско съсловие. В него е изразено безпокойството, че зъботехниците искали да извършват цялата зъболекарска работа, т.е. „да вадят, пилят и умъртвяват зъби и, следователно, да пломбират такива“⁵ (Чакърмов 1927: 1)

Същевременно обаче има и достатъчно причини „синдикалисткия“ опус на Т. Чакърмов да не бъде с лека ръка обособяван от неговото литературно творчество – например *баладата* „Зад пределите“ (1921), *феерията* „В мълчание“ (1924) или пък *мемуралията* (пак по негово жанрово указание) „Подземният град“ (1928). Браншовото пристрастие на зъботехника-авангардист черпи енергия като че от футуристката obsesия на Маринети, за да гromи съвкупния образ на зъболекаря-враг с муниции от най-тежката стилова артилерия: „Софистични са умовете около *Зъб. Прегл.*, тези, които живеят в зениците на бухали и имат разбиранията на гладни хиени. Но какви са те в действителния живот? Бог ги знае, обаче аз виждам и чувствавам остреца на тяхното жило, което не е почин на толерантни хора, а някаква лепкава отвара на родопски катран, която задавя със своя тънък мирис.“ (Чакърмов 1927: 1) В борбата със зъболекарското браншово тесногърдие е привлечен, макар и косвено, дори Кантовият opus magnum „Критика на чистия разум“ (Чакърмов

⁵ Повече по този въпрос вж. Шуликов 2011.

1927: 5), за да бъде тържествено достигната поантата на текста, който, съвсем в духа на „новата футуристична чувствителност“ (Маринети), обявява зъботехника за „творец и човек на изкуството“. (Чакърмов 1927: 12) Футуристичната социално-инженерна амбиция да бъде постигнат нов обществен ред е потвърдена от твърде убедителен в патетиката си аргумент на Чакърмов. Футуристическото му упование в „новата красота“ се отлива във вдъхновяваща представа за резултата от трудовото усилие на зъботехниците, които според него не просто обезпечават нормалното храносмилане, а „денонощно коват злато, превиват го и коват зъб след зъб светлата низа на сека уста“. (Чакърмов 1927: 5) Изкушен съм от фриволно предположение, че именно така би следвало да изглеждат и дадаистките зъби в „Anna Blume“ на Курт Швитерс, между които сладостно прокапва мека лой от сдъвкана А-н-н-а. Макар да е насочен към твърде пренебрежима за човечеството цел, мощният емфазис на метафоричния заряд, изстрелян от Чакърмов, настоява да се замислим върху духовното родство между зъботехник и столар, ако не по силата на дадаисткия девиз („В живота без поет може, но без *столар* – не!“), поне заради това, че именно зъболекар е Творецът на електрическия *стол*.

Склонен съм да се абстрахирам, доколкото това е възможно, от утилитарното предназначение на брошурата „Зъболекари и зъботехници“ и да настоявам, че нейният текст е пропит от манифестния профетически апломб на футуризма. Все пак брошурата на Т. Чакърмов „Зъболекари и зъботехници“ и единственото футуристично списание у нас „Crescendo“ са отпечатани с мастилото на една и съща печатница, назована по обичайния номинативен стереотип на прогресисткото мислене с името „Светлина“. Самият атрибутивен пласт в текста на Чакърмов не остава равнодушен към аналогии със светлината, когато авторът със смели и мащабни щрихи чертае футурологичната хипотеза за плодороден съсловен мир. Фовистичната картина на новата социална хармония обаче непременно предвижда представите за бъдещото идилично общество да бъдат легитимирани чрез свободен, безкомпромисно радикален, *воинствуващ* дебат. Едва ли е случайно, че прозаичната балада на зъботехника „Зад пределите“ (1921) е илюстрирана от Георги Петров. Неговите графики от началото на 20-те натрапчиво напомнят „салонния фовизъм“ (Кръстев 1988: 54) на Мари Лорансен. Зад позата на сладостно разпуснала коси гола жена прозира дивата агресия на притворна съблазън.

Химеричният порив на Чакърмов да размие границите между делничната съсловна утилитарност и празничното тържество на визионерската патетика с десетилетия изпреварва *фантазията* на У. Алън „Ако импресионистите бяха зъболекари“. Дори обаче фатално лишени от непосредствен контакт (ако не заради необратимостта на времето, поне заради несъпоставимостта на талантите, вложени в тях), двата паралелни и все така непресечени помежду си опита биха могли съвместно да свидетелствуват, че процедурните механизми, използвани от човечеството за умиротворително конвергиране на противоречиви социални оценки, са всеизвестни, неизменни в същността си и оптимистично достъпни.

Преднамереният контраисторизъм на футуристичното самомнение не предвижда протоколни реверанси към художествената традиция. Предвижда обаче протоколни реверанси а ла Шершеневич към имагинерния футуристичен „интернационал“. Неговата доктринална консолидация, основана върху слогана „Ние нямаме предшественици!“, го преобразява в самотен, но много близък родственик на анархизма, признаващ социалната свързаност само в своя твърде тесен „аутистки“ периметър. (Ефтимов 1992: № 36) Шумно прокламираната историческа самоизолация, компенсирана с армейски автотренинг за постигане на бойка екипност и съчетана със семплото изкушение на безадресния обструктивизъм, ефективно нихилира националните културни граници, като разтяга до скъсване традиционните представи за мисловно родство върху умореното от история тяло на стара Европа. Анархо-футуристични братства (по права, а не по сребрена линия) разменят поздравии, ако се съобразим с вече традиционната метонимична практика, от Москва до Рим, от Рим до Берлин и обратно. Картата на приветствените маршрути подлага на известно изпитание своята представителност, допускайки сред своите конвертируеми обозначения и такъв топоним със съмнителна европейска известност като... Ямбол. Дали обаче признанието за мисловна близост с българския анархо-футуризм е само интернационален порив, провокиран от случаен творчески каприз на Маринети? И какъв резултат би постигнал например произволен опит за микроисторическа проверка с вектор, сочещ в противоположна посока, вече – към изток?

През 1938 г. съмишленикът съратник на Т. Чакърмов Т. Драганов (и той Теодор) издава сборник разкази „По неравен път“. (Драганов 1938) Типографията е отново ямболската печатница „Светлина“ на К. Марангозов. В състава на сборника е включен и разказ, чието заглавие „Стихове по поръчка“ провокира социологическото любопитство поне толкова, колкото това прави и синдикалистският апел на Чакърмов. Преимуществото на разказа обаче се състои в онзи, както се казва, „самонаблюдаващ се пласт“, който представлява своего рода опит за теоретическа авторефлексия, въвличаща ни в тайната на опасните и обичайно нетолерирани от конвенционалната естетика връзки между утилитаризъм и изкуство. Мечтателят съзерцател (провинциален млад учител по дефиниция) Нико Ченков се влюбва в градска девойка, чието име Ана, случайно или не, пази *спомен* за своята дадаистка посестрима от стихотворението на Курт Швитерс „Anna Blume“. Произволът на съвпаденията обаче не приключва с това. По време на театрално представление годеникът на Ана Батзелков, когото Ченков ехидно нарича Базилков, за да покаже, че дискредитиращата етимология на истинската фамилия не му е убягнала, уж случайно открива в чантата на Ана стихотворение, озаглавено „Спомен“. Воден от изострено чувство за собственост, Батзелков основателно допуска, че любовното стихотворение е посветено на неговата годеница, а същевременно повече от сигурно знае и това, че автор на стиховете не е самият той. Сцената на ревност е неутрализирана от Ана. Тя предлага утешително обяснение, според което стихотворението е игрова компилация (комбинация по

думите на героинята) от „изпратените им по поръчка стихове за фабриката... които отпечатват, за да слагат в тях *карамелите*.“ (Драганов 1938: 65; к.м., Пл. Ш.) Ченков, макар че кавалерски потвърждава версията на своята бивша избраница, произнася в нейно присъствие нравствена присъда над женското предателство: „Три куплета от три различни места, съединявани в едно от интуицията. А случва се понякога някой, подобен на този, версификатор от най-обикновена проба, да пише за съвсем недействителни неща. Запознал се през зимата с някоя госпожица и след като е хвърчал, хвърчал в мислите си по нея три-четири месеца, вижда в началото на пролетта, че не е имало дори смисъл да помисли само за нея. Глупавото е, че докато е хвърчал, той е писал нелепици за неизживени есени, лета, години, вечности, и то заради някаква несъществуваща, въобразявана любов. А ти се стремиш да търсиш и лирика, и смисъл в стиховете му и мислиш, че те крият нещо, когато тия стихове могат да послужат само за *карамели*.“ (Драганов 1938: 66–67) Повече от очевидно е, че финалът на нравственото обвинение представлява заедно с това и недвусмислена ценностна присъда към ненаказуемото (за съжаление на автора) приложничество в поезията. Претенциите на бившия анархо-футурист Т. Драганов към буквализирания рекламистки мимесис могат да бъдат донякъде обяснени с датировката на разказа. От времето на анархо-футуристичния взрив сред тунджанския авангард в началото на 20-те до 1938 г. все пак са изминали цели 16 години, макар че у нас тъкмо през 30-те рекламата в стихове добива епидемични размери. В неравната борба между игровия версификаторски утилитаризъм и художествената конвенция на „кулата от слонова кост“ много от христоматийно известните ни поети принасят скъпи жертви под формата именно на „стихове по поръчка“, както би казал Нико Ченков. (Драганов 1938: 67)

Далеч преди любовно-естетическата драма на мечтателя съзерцател Ченков обаче други едни карамели добиват милионна популярност чрез дълготърпеливо предразположение на своите хартиени опаковки към мерената реч. Карамеловият вкус се оказва постоянно подобряван с помощта на рекламно-пропагандистки слогани. Чрез своята каскадна ескалация през краткия период на НЕП-а те почти успяват да узаконят тъждество между личното политическо щастие да си поданик на болшевишка държава и приятните кулинарни усещания, които е също толкова непосилно да бъдат колективно изпитани. Органолептическата сетивност е призована на политическата барикада от В. Маяковски, чийто версификаторски гений разгръща ресурса си в индустриални мащаби. Целият антицарски метрологичен стандарт например е популяризиран чрез опаковките на карамел „Новые меры“ и „Новый вес“ („Заруби на носу, торговый люд:/ три дециметра – один фут.“, „Не понимать то – было б срам:/ тысяча граммов – килограмм./ Глянь, килограмм нарисован там,/ двум с половиною равен фунтам.“, „Запомни расчет, очень важен:/ два метра – приблизительно сажень.“, „Узнаем, не тратя догадок уйму:/ 2 и ½ сантиметра равняются дюйму.“ и пр.). Косвената политическа тенденциозност обаче, подправила до немай къде вкуса на карамелите „Новые меры“

и „Новый вес“, добива трогателна футуристична прямота в слогана, носен от опаковката на карамел „Красная Москва“ („Слушай, земля,/ голос Кремля!“), където от вниманието на Маяковски не убягва и красноречивата паронимия „карамель – Кремль“. Подобно на Дамоклев меч, тя виси като трети допълнителен стих връз бездруго ударното дактилно двустипие.

Не знаем със сигурност дали зад успоредните карамелови етюди прозира контактологично основание. Подобна вероятност едва ли е по-голяма от фантастичното родство между Тр. Цара и д-р А. Саутуик, между Т. Чакърмов и У. Алън. Със сигурност обаче карамеловите опаковки не особено надеждно прикриват футуристично мисловно родство по права линия. Подобно впрочем на Ченковата нещастна любовна авантюра, паметта за която в стихотворението му „Спомен“ остава непостижима единствено за Батзелков. *Nomen est omen.*

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Алън 2008:** Алън, У. Ако импресионистите бяха зъболекари. С., 2008.
- Аристотел 1978:** Аристотел. О софистических опровержениях. // Аристотел. Сочинения в 4-х т. Т. 2. М., 1978.
- Воронов 1928:** Воронов, С. Подмладяване чрез присаждане. С., 1928.
- Драганов 1938:** Драганов, Т. По неравен път. Разкази. Ямбол, 1938.
- Ефтимов 1992:** Ефтимов, Й. Случаят „Crescendo“. // *Лит.* вестник, № 36, 14–20 септ. 1992, с. 7; № 38, 28 септ. – 4 окт. 1992, с. 7.
- Константинов 2004–2008:** Антология Светлината на света. 100 немски поети от XII до XX век. Идея, състав. и прев. Венцеслав Константинов. – Варна : LiterNet, 2004–2008: <http://litenet.bg/publish3/vkonstantinov/svetlinata/content.htm>
- Кръстев 1988:** Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988.
- Маринети 1922:** Маринети, Ф. Т. Геометрично и механично великолепие. // *Crescendo*, 1922, № 3–4.
- Минков 1982:** Минков, Св. Маймунска младост. // Минков, Св. Съчинения в 2 тома. Т. 1. С., 1982.
- Панов 1914:** Панов, Т. Психология на българския народ. С., 1914.
- Чакърмов 1927:** Чакърмов, Т. Зъболекари и зъботехници. Ямбол, 1927.
- Шуликов 2011:** Шуликов, Пл. Изкуство и реклама. Промислен канон и културен брандинг. Формиране на родния *pobrow* през 20-те и 30-те години на XX век. Варна, 2011.

Мая Горчева

За проекта на „Новис“

*За нас една галъта фина поезия не струва колкото
едно кринче истинска обществена дейтелност.*

Ла (Ламар)¹

Можем да го считаме за завършен проект, оградил своя периметър: между предходниците от най-представителната част на литературния ни канон: Ботев – „праобраз и предтеча“² – и Гео Милев – „разрушител и обновител“³, и „новото изкуство“. Наясно е с определянето на своето разбиране какво ще е това „ново изкуство“. Прокламира своите задачи, оттласвайки се от съвременниците и опирайки се на едно свръхзнание за историческия промисъл с поръчителството на небългарски форми на правене на изкуство. Този проект има самочувствието, че е направил възможно на български, за българския читател, да се говори за едно развиващо се във и извън българското конструиране на времето и на новото качество на човешкото. Че е намерил онази опорна точка, която ще го изстреля отвъд „оризището на традицията“, но и отвъд текста и неговото жанрово изпипване – в категоричното разпределяне на човешки позиции и жестове на писането.

Програмният увод на първия брой отделя с разредка или с едър шрифт ключовите категории на този проект и литературноисторическата му обоснованост: „Трагично загиналият ГЕО МИЛЕВ, в страниците на удушеното от полицията списание ПЛАМЪК, изказа една вековна истина: Няма сила, която би могла да угаси пламъка на мисълта“.⁴ Първият брой от втората годишнина ще бъде посветен на Гео Милев и Георги Шейтанов – припомняйки българските образци на „новото изкуство“, което е „изкуство на масите“ и „изкуство на новите истини“. Една вяръност има и в цитирането на Страшими-

¹ **Ла.** За силната личност, за идеализма, за поезията и за магарето. // *Новис*, 1929/30, № 2, с. 84.

² **Севливанов,** Ст. Писатели и общественост. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 199.

³ **Ламар.** Гео Милев. // *Новис*, 1932, № 1, с. 5.

⁴ *Новис*, 1929/30, № 1, с. 4.

ров и „Ведрина“, поддържайки писателското възмущение от реакцията след Септемврийското въстание.⁵

Новото изкуство е пролетарско, но това съвсем не означава писателят да е партиец, дори по-скоро да не е партиец е нужно, за да се приближи до онова, което е същина на времето. То е в социалната борба и е авангардно, „преден пазител“ в един буквален смисъл:

И днес, когато сме изправени пред зида на световните реакционни сили, и когато ефрейторът на картелирания капитал дава команда за стрелба срещу сътворителя на новия свят – работническата класа, – на бруствера на тоя фронт,

художникът не може да бъде артелчик и със знамето на водоносното магаре да претендира за фронтовак. В двубоя на културата с тъмните реакционни сили той трябва да бъде на първа линия.⁶

По Гео-Милевия модел за модерната поезия, израз на „модерната душа“, и това „ново изкуство“ се самозаявява през НОВИЯ ДУХ, издигнал знамето на ВЕЛИКАТА ПРЕЦЕНКА. *Die Umwertung aller Werte* става – все по това време – доста успешен пропаганден трик и маскарад на „Вечното завръщане“ на митологиите в партийните сборища по немските стадиони.

Все по този тертип, този път без поръчителството на Ницше, „новото изкуство“ идва с убедеността, че в него се събират „душите на МИЛИОНИТЕ“. То е изкуство на масите, култът към „индивидуалитета“ е „чиста търговска сделка“, както казва Георг Грос.⁷ Без егоцентризъм (или ресантиман), а с аристократизма на призиваните тук ще се разказва за света на милионите. След увода манифест стои снимка, от която гледат Ъптон Синклер, Чарли Чаплин в грима на своя филмов двойник и Егон Ервин Киш. От големия свят на световното изкуство по страниците на „Новис“ се появяват Ервин Пискатор с „Пролетарски театър“⁸; Александър Блок⁹; Иля Еренбург с фрагменти за киното¹⁰; Пудовкин с книгата си „Филмова режисура и филмов манускрипт“ в преводен материал от Клаус Херман¹¹; художникът Хайнрих Цилле – с посмъртен портрет от белградчанина Павле Бихали¹²; Heinz Luedecke ще пред-

⁵ **Новис**. За писателя. // *Новис*, 1932, № 1, с. 3.

⁶ **Ламар**. Изкуството в социалната борба. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 225.

⁷ **Грос**, Г. Вместо биография. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 115.

⁸ *Новис*, 1929/30, № 1, с. 20–22.

⁹ Пак там, с. 23–24.

¹⁰ Пак там, с. 29–30.

¹¹ Пак там, с. 40–41. Klaus Herrmann (1903–1972) е редактор на упоменатото в „Новис“ издание „*Neue Bücherschau*“, един от водещите автори в ГДР, председател на Съюза на писателите в периода 1957–1971 г.

¹² Пак там, с. 45–46. Павле (Пал) Бихали (1898–1941) започва през 1928 г. сп. „Нова литература“ („Нолит“). Заловен и убит от Гестапо през 1941 г. Станал известен със скиците от делничния живот, Heinrich Zille е от карикатуристите в „Симплициси-

ставя „Новата немска лирика“¹³; текстове от И. Маца за „Интернационала на левите художници“¹⁴ и за „Естетиката на пуристите, естетиката на машината и конструктивизма“¹⁵; Ъптон Синклер в портрет от Флойд Дел и с разказа „Джо Гънд“¹⁶; Ф. О. Weisskopf с „Два вагона от Нижне Верешке“¹⁷; Бранко Гавела ще очертава „Пътища към новия театър“¹⁸; Маяковски с откъс от „150 000 000“¹⁹; Георг Грос с автобиографични бележки и карикатури²⁰; „Пролетарският филм“, представен от Heinz Luedecke, с отделно ревю за Виктор Турин и новия му филм „Турксиб“²¹. В хрониката: Айзенщайн, Пискадор... Най-популярните лица на това време са Ленин и Чаплин, а „Чарли е наш, т.е. нов, ляв, ФУТУРИСТ“²². Какви са „приятелят Пил“ и Били Дъв, и другите киноартисти, любимци на Йозе и на масите – героите на литературните разкази на това списание?²³

Как се съчетават с „внесянето“ на БУНТОВНИЯ и ТРАГИЧЕН елемент в патоса на социалните борби? С лозунги като: СВЯТА, МЕТЕЖНА КРЪВ БЕЛЕЖИ ТРАГИЧНИЯ ПЪТ НА ПРОГРЕСА!

Ако вземем едното или другото, лесно ще ги поставим в стройна схема. Кървавите белези на трагичното и метежното са по вектора на етиката на свободата, радикалното стремление, което Лалю Маринов Пончев пренася в „Новис“ от сътрудничеството си в Гео-Милевия „Пламък“. Още по-назад водят към реченото от Пенчо Славейков: „Анархизмът е квасът на повечето стихове на Ботйова, както и на прозата му.“²⁴

мус“, където впрочем през левичарския му период непосредствено след войните публикуват също Георг Грос или Кете Колвиц.

¹³ *Новис*, 1929/30, № 2, с. 71–73. За този автор търсачката на немския Гугъл каза твърде малко: само годините 1906–1972; занимавал се е с културно-художествени теми като журналист и след 1949 г. – като изследовател. С неговото име ще открием книга за Дюрер в каталога на amazon.com.

¹⁴ *Новис*, 1929/30, № 1, с. 31–32.

¹⁵ *Новис*, 1929/30, № 2, с. 77–81.

¹⁶ Пак там, с. 63–65, 66–68.

¹⁷ Пак там, с. 69–70. Franz Carl Weisskopf (1900–1955) е от немскоговорещо семейство от Прага, с майка славянка и баща от еврейската общност. След Втората световна война е посланик на Чехословакия във Вашингтон, Стокхолм и Пекин, но от 1953 г. се установява в Източен Берлин. Публикуваното стихотворение е коментирано и в статията „Новис и РЛФ“ (*Новис*, 1929/30, № 3, с. 121).

¹⁸ *Новис*, 1929/30, № 2, с. 74–76.

¹⁹ *Новис*, 1929/30, № 3, с. 99–101.

²⁰ Пак там, с. 115–117.

²¹ *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 187–188 и 189–190. „Сталний път. Турксиб“ (1929) се смята за едно от постиженията в документалното кино. Режисьорът Виктор Турин живее в САЩ между 1912 и 1923 г., от които пет години е в Холивуд, пише сценарии и играе.

²² **Еренбург**, И. За кинематографа и Чарли Чаплин. // *Новис*, 1929/30, № 1, с. 29.

²³ **Васев**, Сл. Йозе. // *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 151.

²⁴ **Славейков**, П. Българската поезия. I. Преди. // *Мисъл*, 1906, № 2, с. 87.

Хари Пил, както Чаплин или Ленин, или немските стадиони, са тържеството на масата, проектирано в антропологията на човека-маса, само че до било реален облик.

Масово или трагично, „новото изкуство“ не търси имена за естетическото (пък и текстовите примери за това ново изкуство не са многобройни). „Човечност“ е етичната му стойност, както казва програмната статия от кн. 1, по-сетне усилена и с образа на сърцето като огромен дизел-мотор²⁵ – и тя ще се препотвърждава в разкази за самотници и несретници на фона на динамичния свят с радиото и треновете: войници на фронта²⁶, млади момчета, които търсят работа и бълнуват за Америка²⁷.

„Социалност и интернационалност“ е неговото съдържание, или болезнено видение за предстоящата „Бяла Европа“, малтусиански безрадостно и разсъдително:

Голямата лудница! [...] След столетие ще имаме свръхнаселение. Няма да има вече свободно кътче, лейтенант, където да седне и спокойно да се напие човек. Върху земния глобус ще поставят табела „Само за правостоящи.“²⁸

„Революционност“ ще е неговият дух и патос – безразлични към всякакви условности на реалното, защото неговият стил е „реализъм“, но не фотографически, а синтетичен, химически създаден. Техниката му на бързи преходи и внезапни развързки или назовавания е „конструктивизъм, динамичност и конкретност“. Изкуство, което ще изостри волята за борба и ще стане социална активност.

И ще прекрачва развеселено литературно, сантиментално и сезонно време в очакване

*да гръмне втора революция...
Но лятото заседна на мангал
и сѣхнат сълзите му чисти,
в които виждат символистите
една любов, потънала в печал.*
Ламар, „Лято“²⁹

²⁵ Харизанов, Вл. Под сянката на Мадара. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 106.

²⁶ Валковски, Я. Бяла Европа. // *Новис*, 1929/30, № 2, с. 49–57; Киш, Е. Военна поща след сражение. // *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 171–172; Ламар. Бележки от отстъплението. // *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 174–176. Кн. 4–5 е с тема „Войната“. Илюстрирана е със серия фотографии и рисунка за газовата война. Противогози се появяват и в илюстрациите на кн. 1 от г. II (1932).

²⁷ Стрезов, С. Из романа „Анга“. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 102–104; Васев, Сл. Йоже. // *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 151–160; Братът на Йоже. // *Новис*, 1932, № 1, с. 17–20.

²⁸ Валковски, Я. Бяла Европа. // *Новис*, 1929/30, № 2, с. 52.

²⁹ *Новис*, 1929/30, № 1, с. 8.

Импулсът на „новото изкуство“ идва от „реалитета“³⁰, от едно време на „полулегална легалност“³¹, в дните на „подлост и приспособимост“³². Призвано е да бъде арбитър, „раздаващ общественосторическата правда“³³. Сред описаните по страниците на списанието налудничави банкови афери³⁴ и журнализма и самата поезия навярно звучи налудничаво. Историческият преглед на Стрелочник го води към едно неизречено предчувствие за предстоящия голям пролетарски поет – от 1926 г. са първите ръкописи на Н. Й. Вапцаров.

За самоопределяне списанието дава в подзаглавие: „за изкуство и културен преглед“, литература в него не е посочена. Литературата неизбежно трябва да е социално действие.³⁵ „Мисъл“ възниква като „Списание за наука, литература и изкуство“, после го наричат „Литературно-обществено списание“, а от 1902 г. на първа корица стои само името „Мисъл“, без уточнения. „Везни“ на Гео Милев започва да излиза като „литературно-художествено списание“. Наследниците на „Пламяк“ са категорични, че литературата не се дели от социалното, че прегледът на културата е първостепенната пред литературата задача. „Мисъл“, обратно, постепенно излиза от граждански литературното, устремена към „другия бряг“ на изкуството, за да въздигне литературата като акт на освобождение. След полемики в защита на естетически завършеното изкуство, Гео Милев акостира в „Пламяк“: „месечно списание за изкуство и култура“, в полемичната суматоха на своята съвременност, изпадайки в онази сфера, която е под постоянен полицейски надзор.

Манифестите на „Везни“ са изящни есета, нареждащи понятията за „анализ“ или „синтез“, за литературни школи или стил в поетични фрагменти. Когато социалното превземе стилистичната чувствителност, както става в „Новис“, манифестът заговаря с лозунги: „ВЕЛИКА ЧОВЕЧНОСТ“, „ВЕЛИКАТА СВЕТОВНА ТРАНСФОРМАЦИЯ“, „НОВОТО ИЗКУСТВО Е ИЗКУСТВО НА НОВИТЕ ИСТИНИ“, „НОВОТО ВРЕМЕ“, в разредка и шрифт. Или се е променил стилът на времето, което вече е станало доловимо само чрез лозунгите и идеологическото си затваряне? Срещу „Небето“ на Гео Милев „великата човечност“, предусещана и в реториката на „Пламяк“, свързва авангардното писане – през фасцинацията от масите – с милозливостта

³⁰ Ламар. За фронта на писателя. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 107–109.

³¹ Хоррелли, М. Пролетариат и култура. // *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 141.

³² Севливанов, Ст. Писатели и общественост. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 198.

³³ Пълният цитат гласи: „Изкуството иде не като адвокат, а като арбитър между враждебните идеи, класи, обществени настроения, раздаващ общественосторическата правда, смисъл, красотата, които големият поет на епохата е изстрадал в живота си, прозрял и въплътил в творчеството си.“ – Стрелочник (Иван Мешков). Ренегатството в литературата ни. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 210.

³⁴ Срв. Хорели, М. Съвременна Европа. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 111–114.

³⁵ Както по повод на друго издание: „Литературното списание днес не може да остане строго специално, книжно.“ – Вл. Хар. *Nova Literatura*. Месечник за културни въпроси. Белград. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 126.

вите киносюжети на масовия човек и страданията му сред враждебния неразбираем свят. Или обратно – оголва най-жалките черти на съвременността във фотографски или карикатурни образи, а те са изобилни в „Новис“, по-изобилни от литературните, препечатвани от автори на „Симплицисимус“ и възпроизвеждащи онова съзнание, което се нарича „журнализъм“. По страниците на „Новис“ са цитирани едни от най-ярките представители на документалния текст, на репортажното и социално писане: Е. Е. Киш, писател журналист-репортер, Пискадор с неговия епически и политически театър, документалният „Турксиб“ или Ъптон Синклер, станал известен тъкмо с романа „Джунгла“ (1906) за чикагските кланици, където прекарал седем седмици „под прикритие“ като работник. XX век е век на журнализма – противопоставен на пресата.³⁶ Журнализмът впрочем е стилистичен белег и на литературния текст, фотографски категоричен и когато е фактически нерелистичен и невъзможен. За войната се говори с купища факти и точни счетоводни справки за военните бюджети – и с картината на Щук³⁷, романа „На Западния фронт нищо ново“, и със „Селското въстание“ на Кете Колвиц.³⁸ Вместо реалното – въображаемостта или фактичност, разиграваната конструкция на цифрите и на предрешените големи понятия. Да стане разбираемо като „политическо-агитационна дейност в кабаретна форма“, каквато развиват пролетарските театри в Германия.³⁹ Но тези крещящи обрати на журнализма са направили проводимо писането и посланията между българските и небългарските четящи. Станали са очевидни като образите на екрана, а еднакво разбираеми и близки са кинообразите както на социалния Прометеус-филмс, така на комерсиалната УФА. Обзорите на Мерруда Хорелли, цитиращи Ленин и Троцки, нямат никаква следа от българското си потекло, скрито зад псевдонима, и обратно, режурата на Хайнц Людеке са напълно усвоими в стила на изданието, ако и да са превод от немски. „Новото изкуство“ прекосява своята „(заключена) земя“⁴⁰, така и „нешастната планета ЗЕМЯ“⁴¹.

Тъкмо през канала на пролетарския интернационализъм влиза новото изкуство в полезрението на българския читател, както и българското изкуство е публикувано зад граница: хрониката отбелязва, че Иван Тугев помага за

³⁶ Двойката „преса“ (техниката, финансовата сила) и „журнализъм“ (делото на самите пишещи, свободни в идеи и действия, доколкото интересите на пресата позволяват) обсъжда Мерруда Хорелли в „Съвременна Европа“ (*Новис*, 1929/30, № 3, с. 110–114); появява се рубрика „Малко журнализъм“ (*Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 237) или „Преса“ (*Новис*, 1932, № 1, с. 28).

³⁷ Картината може да се види в кн. 17–18 от първата годишнина на „Художник“ (1905).

³⁸ Спасов, Зл. Войната. // *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 164–170.

³⁹ Luedecke, H. Възможностите на пролетарското сценично изкуство в капиталистическото общество. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 230.

⁴⁰ Новис. Заключена земя. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 97–98.

⁴¹ Спасов, Зл. Войната. // *Новис*, 1929/30, № 4–5, с. 170.

съставянето на брой на „Дер Щурм“⁴²; българинът Златан Дудов поставя в Берлин с „Групата на младите артисти“⁴³.

„Новис“ предлага обзори на сродните си небългарски издания, негови космополитни съюзници, и самият той застава като едно от тях, още повече че сглата NOWISS е загубила всякаква връзка с етимологията на съкращението на български. Изброени са: „Die Neue Bueherschau“, „Die Linkskurve“, „Die Front“, „Der Sturm“, „Das Neue Russland“ (имената им показват колко място отделят те на литературата)⁴⁴; от славянските: „Nova Literatura“ (Белград)⁴⁵, „Svoboda“ (Lubljana), „Index“ (Brno), „Red“ (Prah) и от Гърция: „PROTOPORIA“, или „Авангард“; „The New Masses“ (Ню Йорк)⁴⁶; от Латинска Америка⁴⁷.

С псевдоними и с чуждоезикови имена знаци се появяват сътрудниците: освен Ламар или La (Лалю Маринов), Здравко Сребров като Златан Спасов или Ст. Севливанов, Тодор Генев като Мерруда Хор(р)ели, Лалю Маринов и Сребров като ЛиС. Имена като на кинозвезди или мъдреци в кафтани, изобретени идентичности – в името на конспирацията, или за да повдигнат самото писане на втората степен на някаква условност на идентичностите.

А как благодатно за сарказъм и за причудливи изрази е лансираното „родно“, затънало в „оризицето на традицията“⁴⁸. Интернационализмът му „съблича потурите“⁴⁹ и разкрива, че: „Формулите за родно изкуство, историческите сюжети, връщането към земята и овехтелият бит, това са психични диверсии, зад които се притулва низката спекула, която от постиженията на духа направи един търговски гешефт.“⁵⁰ Демаскира идеологическите му подбудители: „Днес обаче ние сме заключена земя: преградена с плета на шовинизма и затворена в яхъра на реакцията.“⁵¹

⁴² Срв. Културна хроника. // *Новис*, 1929/30, № 1, с. 46. Представени са: стихове от Гео Милев, Ламар, Марангозов, Ив. Тутев, Фурнаджиев, Иван Хаджихристов и др.; репродукции от картини на Иван Милев, Дечко Узунов, Мецгер, Сирак Скитник, Бенчо Обрешков, Маша Узунова и проекти на архитектите Христо Берберов и Георги Манафов; статии от Иван Тутев, Сирак Скитник, Панчо Владигеров и др.

⁴³ **Luedecke**, Н. Възможностите на пролетарското сценично изкуство в капиталистическото общество. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 233.

⁴⁴ Всички те в една или друга степен споделят идеята за „пролетарско изкуство“ и са в отношение с комунистическите партии на съответната страна. В Германия през 1928 г. е основан Съюз на пролетарско-революционните писатели (Bund proletarisch-revolutionär Schriftsteller) и в „Новис“ присъстват двама от основателите му: Е. Е. Киш и Е. Пискадор. Орган на Съюза е „Linkskurve“.

⁴⁵ Вж. още: **Вл. Хар**. *Nova Literatura*. Месечник за културни въпроси. Белград. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 126–127.

⁴⁶ **Людеке**, Х. Леви списания в чужбина. // *Новис*, 1929/30, № 1, с. 37–40.

⁴⁷ **Kaltofen**. Хроника на южноамериканските списания. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 240–241.

⁴⁸ **Пончев**, Л. Литературен списък за 1930 г. 2. Дервиши. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 235.

⁴⁹ **Ламар**. Изкуството в социалната борба. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 227.

⁵⁰ **Севливанов**, Ст. Писатели и общественост. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 196.

⁵¹ **Новис**. Заключена земя. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 97.

Колкото до българското обкръжение, то „Новис“ пренебрежително се отърсва както от „кръстените“ в теософия⁵², така и от малодушието на „Р. Л. Ф.“. Рубриката „Критика“ с коментар на новоизлизащи книги, постановки или художествени изложби е списвана със замах и категоричност, които в съчетание с внимателното по геомилевски разчитане дават изрядни оценки. Ламар с лекота сътворява паражурналистически коментари на отделни реплики, произвеждайки достойни за фразеологизиране формули: „За силната личност, за идеализма, за поезията и за магарето“⁵³, или „За балканската култура, за цепелина и за павура“⁵⁴. „Литературен списък за 1930 г.“ от Л. Пончев с писателите 1. Чиновници и 2. Дервиши (по Асен Златаров) е съкратен пастиш и на Владимир-Василевите „пантеисти“, „маниаци“, „сектанти“, „демагози“ и „хулигани“, непреднамерено напасване на тезите с имената, навярно спонтанна игра на перото.⁵⁵ Пробват се и журналистически колажи като новогодишна честитка за 1930⁵⁶; коментар по публикации в други издания.

Като инсталация са списъците на получените в редакцията книги и списания. В кн. 6–7 от г. I едно под друго са: „Цветя на злото, избрани стихотворения от Шарл Бодлер“ и „Дино еднооктя. Сюжети, стихии от Т. Павлов“; в кн. 1 от г. II: „Найден Шейтанов и Мария Шейтанова. Космогония“, „Спас Кралевски. Детето гледа“ и „Георги Радоев. Угърчински вечери“.

Проектът на „Новис“ има завършеност тъкмо в тези жестове, които разбъркват литературни представи и категорични тези, чужда и своя преса, сериозно и играейки едновременно, с всезнанието за „ново изкуство“. Залогът му е извън литературния текст, тъкмо в едно всесилно и всевиждащо усещане за динамика и за промяна, което дори не получава социалния или идеологическия си аналог, нито пък литературните си сюжети. Някакво усещане за размах и шемет, мъдро прибрани в премерената позиция на критично и разбиращо разполагане на „новите“ приоритети, наречени „конструктивизъм“ или „футуризм“.

Проектът не постига продължение, напълно изрязан в последващата рецепция на геомилевската радикалност от „Пламяк“. Само по себе си лявото идеологическо писане възстановява и налага родословието си, изключвайки, както може да се очаква, идеосинкрзията на „Новис“. Като сляп израстък на принципа за пролетарско изкуство, което може да изтръгне масата – новата социална реалност – и да я надари със свободата на духа.

Много литература това движение като че не е създало. Не е довело и до конституирането на издателски или литературен център, пък и масата си остава все тъй безразлична към новото, ако не е подходящо комерсиално опа-

⁵² Ламар. Лява поезия или теософско кръщение. // *Новис*, 1932, № 1, с. 15–16. По повод статията „Лява поезия“ на Николай Райнов, публикувана в: *Съвременник*, № 10, 23 септ. 1931.

⁵³ *Новис*, 1929/30, № 2, с. 82–84.

⁵⁴ *Новис*, 1932, № 1, с. 25–26.

⁵⁵ Пончев, Л. Литературен списък за 1930 г. // *Новис*, 1929/30, № 6–7, с. 234–236.

⁵⁶ 1930. // *Новис*, 1929/30, № 3, с. 122–125.

ковано. Ако Гео-Милевият „Пламяк“ е разчитал на публиката на младите, то очевидно проектът на „Новис“ се е срещнал с липсата на читатели. Карета в отделни броеве приканват читателите, тъй като изданието разчита само на абонати. Днес разполагаме с една годишнина със седем броя (два от тях са двумесечни) и два броя от втората годишнина.⁵⁷ На първата страница на кн. 1 от г. II (1932) е поставен печат в червен тампон: „Долу З.З.Д!“ Дали по-ефикасен за спирането на „Новис“ е бил полицейският надзор, или срокът му е бил вече определен от оредялата маса на абонатите?

Така преди да се препъне в повторението и рециклирането на призивите и да се залута из умопостроенията на политически ефективните литературни жестове, „Новис“ спира и оставя завършен и ненакърнен образа си на проект, събирайки по своите страници имената на „Симплицисимус“ или на бъдещи председатели на писателски съюзи в полемика с бъдещи академици. Без да загуби ритъма на манифеста и на критическата актуалност, отдръпва се, оставяйки обещание за предстоящото разкриване на новото изкуство и литература.

⁵⁷ Статията „За проекта на „Новис“ е писана през 2012 г. и в нея не са отразени новите данни, до които екипът на проекта „Дигитализация и концептуализация на литературното наследство на българския модернизъм“ стигна в процеса на работата си. – *Б. ред.*

Българските прочити на психоанализата на страниците на „Златорог“ (Атанас Илиев, Спиридон Казанджиев, Никола Шипковенски)

Бих искала да започна този текст с думите на Херман Бар¹ за Мартин Бубер² в сп. „Везни“ от 1919 г.: „Това, което съм чел у него, ми се вижда като благовестие, като знамение за това, че човечеството стои може би пред един поврат. Защото човечеството има обичай, винаги след като е било отдадено известно време всецяло на видимото, всецяло на външно-осезаемото – толкова, че изчезва всичко невидимо – да се възвърне внезапно назад към невидимото – толкова, че не иска да вижда повече видимото. Тогава настават заслушаните в мълчанието времена, за които нощта започва да говори. Днес са изминали тъкмо сто години, откакто в света царуваше такава едно време.“³

Казаното от Херман Бар характеризира в пълна мяра годините между двете световни войни: времето, в което духът замира пред всепроникващото **единно**, или както Бубер го нарича – „едновременното“. През този период в България, предимно чрез публикации в периодичния печат на училите в Германия наши интелектуалци, нахлуват идеите от Западна Европа. Концепциите на Шпренгер⁴, Ницше, Спенсър, Вунд оформят философските и естетическите възгледи на училите на Запад българи. Из цяла Европа витаят идеите за Единното, интуитивното, несъзнаваното. Едно от средищата на тези идеи, проводник на модерната българска култура, която търси своя континуитет, е списание „Златорог“. Дори да не са пряко поддържани или критикувани на страниците му, в него се долавя познаването и на идеите и понятията от психоанализата.

Защо тези статии се появяват точно в периода между двете световни войни? Защото тогава имаме един много неустойчив Аз, един подложен на преоценка Свъръхаз; това е време, когато вътрешната душевна сцена на чове-

¹ Херман Бар (1863–1934) – австрийски писател, критик, драматург, режисьор, идеолог на експресионизма.

² Мартин Бубер (1878–1965) – немски философ от еврейски произход.

³ Бар, Х. Мартин Бубер. // *Везни*, 1919/1920, № 9.

⁴ Алоис Шпренгер (1813–1893) – австрийски изтоковед и лекар.

ка е средище на много културни влияния, много чувства и много фантазии. Когато разгръщаме „Златорог“ (или което и да е друго издание), можем да се отнесем към текстовете в него с регистриращо-анализаторското отношение на литературовед. Но всичко зависи от това как четем, как чуваме гласовете от страниците и как ги слушаме. Ако ги провиждаме като на сцена, там ще се качат много персонажи със собствените си истории и тогава те ще станат част от общата сцена на „вътрешното пространство“ на четящия. И това ще бъдат и по-далечни персонажи, и много близки, като дядо ми, който е разгръщал същите тези страници на списанието от семейната библиотека.

Но нека да видим фактите. А те са доста оскъдни относно историята на психоаналитичното движение в България. Знае се, че Психологическото дружество в София е основано през 1921 г. по инициатива на д-р Никола Кръстников⁵ с членове 7 души – всички служители на Софийския държавен университет. Това става 20 години след излизането на първият фундаментален труд на Зигмунд Фройд „Тълкуване на сънищата“ и 11 години след създаването на Международната психоаналитична асоциация⁶.

Може смело да се каже, че един от най-добрите познавачи на психоаналитичната теория по това време у нас е философът **Атанас Илиев**⁷, като се има предвид, че той проправя и пътя към началото на така наречената „приложна психоанализа“⁸ със статията си „Психология и психоанализ на художественото творчество“ в сп. „Училищен преглед“⁹, както и издадената през 1926 г. книга „Психоанализа, пансексуализъм и изкуство“¹⁰. По-късно приложна психоанализа правят и Любомир Русев¹¹ и Младен Николов¹². Но българският принос в световната психоаналитична мисъл е на Иван Кинкел¹³ със статията му „За психологическите основи и произход на религията“ (1921)¹⁴, публику-

⁵ Д-р Никола Кръстников (1880–1936) – психиатър, учредител на Българското психологическо дружество (1920), автор на книгата „Опит за психологически анализ на нашето общество“ (1921).

⁶ Международна психоаналитична асоциация (МПА), основана от Зигмунд Фройд по идея на Шандор Ференци (унгарски психоаналитик) на конгрес в Нюрнберг през 1910 г.

⁷ Атанас Илиев (1893–1985) – философ, психолог.

⁸ „Приложна психоанализа“ – приложение на психоанализата в областта на литературата, изкуството, митологията и историята.

⁹ **Илиев**, Ат. Психология и психоанализ на художественото творчество. // *Учил. преглед*, 1926, № 9–10.

¹⁰ **Илиев**, Ат. Психоанализа, пансексуализъм и изкуство. С., 1926.

¹¹ Любомир Русев (1902– ?) – психолог, разпространител на психоанализата в България, един от основоположниците на „приложната психоанализа“ в България.

¹² Младен Николов (1881– ?) – психолог, превел през 1927 г. първата книга по психоанализа – „Пет лекции върху психоанализата“ на Фройд.

¹³ Иван Кинкел (1883–1945) – български социолог от руски произход, разпространител на фройдизма в България.

¹⁴ **Кинкел**, Ив. За психологическите основи и произход на религията. // *Дем. преглед*, 1921, № 8 и 9.

вана и в сп. „Имаго“¹⁵ (1922), както и с факта, че той е член на Международната психоаналитична асоциация.

Как тълкува психоанализата Атанас Илиев в статиите си на страниците на „Златорог“?

„Безсъзнателното в нашия емоционален живот“ от 1923 г.¹⁶ и публикуваната след 13 години „В глъбините на сетивното“¹⁷ имат за обект чувствата.

В първата статия се натъкваме на близостта в разбирането на Хьофдинг¹⁸, цитиран от Атанас Илиев, и казаното от Фройд. „Хьофдинг сравнява развитието на тези чувства с невидимия градеж на коралите под морето, чийто резултат изпъква, когато подводна планина се издигне над повърхността.“¹⁹ И наред с този израз имаме емблематичната фраза на Фройд: „Азът е само върхът на айсберга“.

Друга голяма близост с психоанализата намираме и в твърдението на Атанас Илиев, че интуитивните прозрения на поетите и романистите са особено ценни като психоаналитични податки – за това ще говорим по-нататък. Разглеждайки въпроса за емоционалната памет, авторът изтъква „релефността на патологичните емоционални прояви“²⁰, а както знаем, Фройд започва изграждането на психоанализата именно на основата на патологичните хистерични прояви.

Към края на статията си, излагайки разсъжденията на Спенсър за сложността на любовното чувство в цитат, заемащ цяла страница, Атанас Илиев определя този анализ като много ценен. Тук не може да не направим аналог с Фройдовата теза за хипнотичността на любовния обект и всички произтичащи от това прояви.

„В глъбините на сетивното“ е една изключително интересна и нюансивна статия. В началото Атанас Илиев говори за богатството на усещанията и асоциациите, което веднага ни отправя към същността на психоаналитичната практика – свободните асоциации и класическата Фройдова кушетка. Особен колорит придава цитатът от Ото Лудвиг²¹: „Пренеса ли се в настроение, каквото дават Гьотевите стихотворения, казва той, аз виждам наситен злато-жълт цвят, с насока към злато-кафяно; в настроението на Шилеровите

Като книга: **Кинкел**, Ив. Към въпроса за психологическите основи и произхода на религията. С., 1921.

И в сп. „Имаго“ (1922), също и като книга към Международното психоаналитично издателство (1922), преведена на руски и шведски.

¹⁵ „Имаго“ – списание, създадено от Зигмунд Фройд през 1912 г. и ръководено от него, съвместно с Ханс Закс и Отто Ранк.

¹⁶ **Илиев**, Ат. Безсъзнателното в нашия емоционален живот. // *Златорог*, 1923, № 5.

¹⁷ **Илиев**, Ат. В глъбините на сетивното. // *Златорог*, 1936, № 8.

¹⁸ Харалд Хьофдинг (1843–1931) – датски философ, теолог и психолог.

¹⁹ **Илиев**, Ат. Безсъзнателното в нашия емоционален живот. // *Златорог*, 1923, № 5, с. 307.

²⁰ Пак там, с. 305.

²¹ Ото Лудвиг (1813–1865) – немски писател, критик, един от първите модерни реалисти.

стихотворения виждам бляскаво-лъчист кармазин, при Шекспир пък всяка сцена има отсенка на известен цвят, присъщ на цялата пиеса.²² По същия начин – цветovo – са възприемали свои произведения Флобер и Фридрих Хебел²³. Атанас Илиев слага акцент и върху креативността, усета да видиш зад ежедневното и баналното единението и богатството на света, менливостта и обновата на сетивното – т.е. все начала, залегнали най-вече в психодраматичното поднасяне и преживяване, основани на спонтанността и креативността. Това ни отправя и към понятията „вътрешна сцена“ и „добавъчна реалност“, с които основно оперира психоаналитичната теория. Още Фройд говори за сцена, тук е зараждането и на психодраматичното, развито впоследствие от Морено²⁴. Статията завършва с един изключително модерен от днешна гледна точка възглед: че светът съществува само като пречупен през нашето Аз. Днес все повече податки има в подкрепа на тезата, че сетивното е просто една холограма.

В статията „Пол и литература“ (1935)²⁵ връзките с психоанализата са по-преки. Ето началото: „Една от главните придобивки на психоанализата е идеята за т.н. „сублимиране“ на половото влечение. Полът, според психоаналитиците, не се проявява само чрез инстинкта за продължение на рода и чрез вторичните полови признаци, които характеризират психофизиологичния живот на мъжа и жената: той дава своеобразна отсенка на всички телесни и душевни функции, влияе дори и върху ония от тях, които спадат към областта на висшия културен живот, към областта на интелектуалното и художествено творчество. „Сублимирането“ е своеобразен процес, чрез който част от енергията на незадоволеното полово влечение загубва своя полов характер и се превръща в стремеж към духовно развитие.“²⁶ По-нататък цялата статия е в подкрепа на тази идея, обясняваща явления от личния и обществен живот. Авторът се спира и на въпроси за развитието на общуването, детайлно разработени в „Тотем и табу“ (1912)²⁷ на Фройд – инцеста и табутата. И тук, цитирайки социолога Де Роберти²⁸, Атанас Илиев индиректно подкрепя тезата, която Фройд излага в „Психология на масите и анализ на човешкото Аз“ (1921)²⁹ за влюбеността, егоизма и алтруизма, за проектирането на личните духовни ценности върху любовния обект. Напомняйки, че живеем в „епоха на преоценка на всички ценности“, Атанас Илиев говори за търсенето на пътища

²² Илиев, Ат. В дълбините на сетивното. // *Златорог*, 1936, № 8, с. 364.

²³ Фридрих Хебел (1813–1863) – немски драматург и писател.

²⁴ Якоб Леви Морено (1889–1974) – съзателят на психодрамата, социометрията и груповата терапия.

²⁵ Илиев, Ат. Пол и литература. // *Златорог*, 1935, № 8.

²⁶ Пак там, с. 352.

²⁷ Фройд, З. Тотем и табу. С., 2013.

²⁸ Евгений Валентинович де Роберти (1843–1915) – руски социолог от испански произход.

²⁹ Фройд, З. Психология на масите и анализ на човешкото Аз. // Фройд, З. Въждеделение и страдание. С., 1996.

при изчерпването на дадени отношения чрез реформите им и предоговарянето им, а това е една съвременна модалност. Статията завършва и с алтернативната надежда на индивида за сливане с партньора чрез великолепия откъс на Зола към Нинон³⁰.

Друга тема, която е в основата на няколко статии на Атанас Илиев, е тази за отношението личност – общество. През 1939 г. той пише статията „**Човекът маса като творец на нова култура**“³¹, а през 1943 – „**Стадното чувство във времена като днешното**“³². И двете статии са инспирирани от тревожния въпрос на Хосе Ортега-и-Гасет в знаменитото му есе „Бунтът на масите“ (1930)³³: Какво става със средния човек – днес господар на положението, каква е посоката на живота днес, определяна от поривите на човека-маса? Двете статии обаче са писани в две колкото близки, толкова и различни години. Ако 1939 е годината на просперитета на Западна Европа, включително и на България, 1943 г. е времето на едно от най-мерзките падения на човешкия дух – националсоциализмът и израждането му в нацизъм. 1939-а още е кръстопътна година за това дали човекът маса е враг на културата, или е предвестник на една нова култура, един от аспектите на която е романтиката на машините. Краят на статията на Атанас Илиев „Човекът маса като творец на нова култура“ е извод, който би правил чест на всяка национална философска и психоаналитична мисъл: „Понятието „маса“ не би трябвало да се схваща статически: то е преди всичко психическа величина и като такава подлежи на непрестанен развой. Откъснатата от интелектуалния елит маса утре ще има свой собствен интелектуален елит, а следователно и своя култура.“³⁴ Това е един модерен за времето си, напълно в духа на психоанализата подход. Една култура, мислена през развой, през процес. Това предчувствие дори изпреварва развитието на класическата психоаналитична мисъл по това време, защото е факт, че самият Фройд в своята топографска теория не определя мястото на културния опит. Но не можем да не отбележим и факта, че Фройд през целия си живот отдава дължимото на културата и цивилизацията като доминиращ оформящ индивида фактор и че личността винаги е потопена в такъв контекст. Това става по-осезаемо впоследствие с някои изобретения, като обектните отношения (Мелани Клайн)³⁵, преходните обекти (Уиникът)³⁶ и психодрамата, социометрията и груповата терапия на Морено – т.е. благодарение на неговите следовници, които надграждат психоаналитичната теория.

³⁰ Нинон – героиня на Зола от първата му книга – „Разкази за Нинон“ (1864).

³¹ Илиев, Ат. Човекът маса като творец на нова култура. // *Златороз*, 1939, № 9.

³² Илиев, Ат. Стадното чувство във времена като днешното. // *Златороз*, 1943, № 3.

³³ Хосе Ортега-и-Гасет (1883–1955) – испански философ, социолог и есеист; емблематичната му книга е „Бунтът на масите“ (1930).

³⁴ Илиев, Ат. Човекът маса като творец на нова култура. // *Златороз*, 1939, № 9, с. 437.

³⁵ Мелани Клайн (1882–1960) – австро-британска психоаналитичка, основател на школата на обектните отношения.

³⁶ Доналд Удс Уиникът (1896–1971) – английски педиатър и психоаналитик, въвел термина „преходни обекти“.

Статията „**Стадното чувство във времена като днешното**“ от Атанас Илиев определено кореспондира с книгата на Льо Бон „Психология на тълпите“ (1895)³⁷. Гюстав Льо Бон разглежда изменението на индивида в масата, но не отговаря на въпроса, кое ги свързва в маса. В „Психология на масите и анализ на човешкото Аз“ (1921)³⁸ Фройд извежда на преден план несъзнавания фундамент, еднакъв за всички. Той обяснява всички сили, действащи в масата – хоризонтално и вертикално – с либидото. И още: „Всички връзки, на които се основава масата, имат природата на потиснати по отношение на целта първични пориви.“³⁹ Трябва да се отбележи, че разсъжденията на Атанас Илиев се основават изцяло на труда на Льо Бон, но верен на своя стил, той не остава само до интерпретацията, а винаги разглежда проблема в контекста на българския обществено-културен живот. Като проследява проявите на стадното чувство, той изтъква, че те не са „специалитет само на нашия народ“, и завършва статията си така: „Увлечението от творческия процес, свързан с т.н. културен патос, е най-доброто противоядие срещу отровата на стадното чувство във времена като нашето. Защото страстите се побеждават само от страсти. Или, както казва народната поговорка – клин клин избива.“⁴⁰

Може да се каже, че сред статиите на Атанас Илиев, кореспондиращи с идеите на психоаналитичната теория, най-близо е „**Автор и творба**“ (1940)⁴¹. В този текст се поставя въпросът, коя творба се отличава с по-голяма художественост – тази, в която пряко се усеща автобиографизмът, или тази, в която авторът се дистанцира от преживяванията си и ги извежда до висотата на естетика. Атанас Илиев привежда немалко примери от световната литература. Особено ценен е този с емблематичната пиеса на Пирандело⁴² „Шест лица дирят автор“, която навежда към идеята за многото лица на Аза, за ролите на индивида и това, че той винаги е играещ човек. Разбирането за ролите, за ролята като прото-състояние на себе-то (селфа) в детството ще ни даде по-късно психодраматичният ракурс на Якоб Морено (създателя на психодрамата). Атанас Илиев излага становището на психоаналитиците за ролята на автобиографизма по отношение на художествеността. Да припомним, че още в „Остроумието и отношението му към несъзнаваното“ (1905) Фройд пише: „... ученията на психоанализата не могат да останат ограничени в областта на лекарската проблематика, а могат да бъдат прилагани и в различни други

³⁷ Гюстав Льо Бон (1841–1931) – френски социален психолог.

³⁸ **Фройд, З.** Психология на масите и анализ на човешкото Аз. // Фройд, З. Въжделение и страдание. С., 1996.

³⁹ Пак там, с. 60.

⁴⁰ **Илиев, Ат.** Стадното чувство във времена като днешното. // *Златорог*, 1943, № 3, с. 137.

⁴¹ **Илиев, Ат.** Автор и творба. // *Златорог*, 1940, № 9.

⁴² Луиджи Пирандело (1867–1936) – италиански писател и драматург, Нобелов лауреат за литература.

науки на духа⁴³. Така се ражда „приложната психоанализа“ и нейните ревностни поддръжници Ханс Закс⁴⁴ и Отто Ранк⁴⁵, които ще създадат в 1912 г. сп. „Имаго“ като трибуна на такива текстове. Друг корифей на тази идея и сам изкушен от психоаналитичната практика – Макс Граф⁴⁶ – настоятелно е напомнял: „Който иска да опознае писателя, трябва да го търси в творбите му.“⁴⁷ Какъв е изводът на Атанас Илиев? Може да се каже, както и в другите му статии – много толерантен. Най-доброто би било творбите да бъдат „едновременно автобиографични и естетични... Два стила, които се взаимно предпоставят, а може би и взаимно допълнят.“⁴⁸

Подобно на Атанас Илиев, и **Спиридон Казанджиев**⁴⁹ е един от редовните сътрудници на „Златорог“. Той начева участието си в списанието още в първата му годишнина с пространната си студия, станала основа на по-сетнешни тълкувания, **„Възможна ли е една научна философия?“**⁵⁰, последвана от статията във втората годишнина **„Индивидуализма на Пенчо Славейков“**⁵¹.

В поместената през 1923 г. статия **„Пред извора на живота“**⁵² успоредичите с психоанализата се долавят осезаемо. Целият текст е една страстна апология на новото изкуство, на свободата от всякаква норма и естетика, против всеки канон. Формата е равностилна на статичното „е“, а движението означава „става“. Няма минало, няма бъдеще, а само една безкрайна фантазия. Не може да не видим в този стремеж към динамика основното градиво на „дълбинната психология“, т.е. свободните асоциации. Това ни отвежда и по-нататък – до принципите на психодрамата, основаващи се на креативност и спонтанност, на преживелищното, и подчинени само на „тук и сега“. Спиридон Казанджиев утвърждава: „Интуицията е новата философска метода – не на наблюдаване, а на подслушване, не на мислене, а на преживяване.“⁵³ А ето на каква великолепна мисъл се натъкваме в „Налудната идея и сънищата в новелата „Градива“ на Фройд от 1907 г.: „Това той [писателят] е подслушал положител-

⁴³ **Фройд**, З. Остроумието и отношението му към несъзнаваното. // Фройд, З. Естетика, изкуство, литература. С., 1991.

⁴⁴ Ханс Закс (1881–1947) – австрийски психоаналитик, сътрудник на Фройд.

⁴⁵ Отто Ранк (1884–1939) – австрийски психоаналитик, сътрудник на Фройд, изследвал връзката между родовата травма и тревожните разстройства.

⁴⁶ Макс Граф (1873–1958) – музиколог, участник в събиранията на Психологическото дружество на Фройд, баща на Херберт Граф, известен като Малкият Ханс – един от петте случая на Фройд (психоанализа на една детска невроза).

⁴⁷ **Рудинеско**, Ел. Речник по психоанализа. С., 2000, с. 699.

⁴⁸ **Илиев**, Ат. Автор и творба. // *Златорог*, 1940, № 9, с. 449.

⁴⁹ Спиридон Казанджиев (1882–1951) – психолог и философ.

⁵⁰ **Казанджиев**, Сп. Възможна ли е една научна философия. // *Златорог*, 1920, № 7.

⁵¹ **Казанджиев**, Сп. Индивидуализма на Пенчо Славейков. // *Златорог*, 1921, № 8.

⁵² **Казанджиев**, Сп. Пред извора на живота. // *Златорог*, 1923, № 2.

⁵³ Пак там, с. 90.

но от самия живот.⁵⁴ Или когато Спиридон Казанджиев възвестява: „Душата се връща към девствеността на нещата и към невинността на детето“⁵⁵, това ни отправя неминуемо към твърдението на Фройд, че всичко се крие във вселената дете и че на 4-5-годишна възраст детето вече е оформен индивид, който в по-сетнешния си живот преекспонира преживяванията от детството. Спиридон Казанджиев метафорично въвежда образа на стария лозар, който отрязва пръчката, и заключава: „процесът е болезнен“, това отново извиква аналогията с кастрацията, с необходимостта от болезнено откъсване, с което „мъничкият изследовател“ – Малкият Ханс (един от петте случая на Фройд)⁵⁶ ще заплати натрупването на опит на всяко стъпало от познанието.

През 1925 г. е отпечатана статията „**Психология на възрастите**“⁵⁷. В вводната част Спиридон Казанджиев напомня за аналогията, която битува и в съзнанието на народа ни, за препокриване между смяната на възрастите у човека и годишните времена. Но тук акцентът ще бъде не върху картината на тази метаморфоза, а върху промените, които засягат „дълбочините на съзнанието и изясняват всички различия, настъпили след това в него“⁵⁸. Фундаментът, върху който авторът изгражда теоретичната постройка на статията, е следният. „Както всички живи същества, така и ние се раждаме с двата инстинкта: за самозапазване и за продължение на рода. Наблюденията са установили, че тия инстинкти са в известна вражда помежду си: когато живият организъм е под влиянието на единия – подбудите на другия са потиснати.“⁵⁹ В следващите редове се натъкваме на първата близост на учения Спиридон Казанджиев с това, което е изходна база и на психоанализата – патологичните случаи и реакциите на човека в необичайна, екстремна ситуация, т.е. емпириката, ставаща основа на обобщения за механизмите на психиката. Авторът припомня реакциите на ипохондрика или индивида във военна обстановка (за последното по-късно той ще направи ценни приноси наблюдения). Нека само припомним, че първите и основни изводи на Фройд се основават върху анализа на хистеричните натури. Преминавайки към характеризиране на детската възраст, Спиридон Казанджиев пише: „Детето се ражда наистина с двата инстинкта, но съзрял и проявен у него отначало е само инстинктът за самозапазване. Доколко и в какви форми е жив у детето и инстинктът за продължение на рода – трудно е да се каже. Опитите на някои автори (особено на психоаналитика Фройд) да докажат, че подбудите на тоя инстинкт са дейни още от най-ранна възраст – остават и до днес недостатъчно убедителни.“⁶⁰ Ясно е, че Спиридон Казанджиев не споделя възгледите на бащата на психоанализата, които той

⁵⁴ Фройд, З. Налудната идея и сънищата в новелата „Градива“. // Фройд, З. Естетика, изкуство, литература. С., 1991, с. 301.

⁵⁵ Казанджиев, Сп. Пред извора на живота. // *Златорог*, 1923, № 2, с. 92.

⁵⁶ Фройд, З. Малкият Ханс. С., 2011, с. 207.

⁵⁷ Казанджиев, Сп. Психология на възрастите. // *Златорог*, 1925, № 2–3.

⁵⁸ Пак там, с. 124.

⁵⁹ Пак там.

⁶⁰ Пак там, с. 125.

извежда в „Три студии върху сексуалността“ (1905)⁶¹. Там Фройд въвежда за пръв път термина „нагон“. Както е известно, на Фройд дължим и думата „либидо“, идваща от учението за афектите, която означава енергията на първичните пориви и напомня за „ероса“ на Платон. В сексуалния нагон – либидото – според Фройд се включва и самосъхранението, а негова противоположност е нагонът към разрушение и смърт. В жизнената верига Ерос и Танатос взаимно се потенцират и допълват. В „Три студии върху сексуалността“ се излага и теорията за детската сексуалност, в противовес на битуващото дотогава становище, че сексуалността избухва едва през пубертета (което поддържа и Спиридон Казанджиев в разглежданата статия). Следвайки обаче мисълта на Спиридон Казанджиев за развитието на детето, не може да не забележим едно приближаване до психоанализата, без то да е пряко названо. Авторът разглежда страха у детето – неговите причини и механизми. Така естествено се стига и до амбивалентното отношение към бащата – едновременно на страхопочитание и стремеж за идентификация с него. От погледа на психолога не убягва и характерната склонност на детето да подражава. Психоанализата също утвърди – детето расте, подражавайки най-напред на родителите и на най-близкото обкръжение. По-нататък в статията си българският психолог и философ последователно акцентува на характерното за четирите възрасти. Стремежът към свобода от авторитети е важен за юношеството, пълнотата на изживяванията – през зрелостта, и спадът в социалната ни активност – през старостта. Авторът прави една проникновена констатация: „И тъй, на прага на всяка възраст става едно основно изместване и престрояване на психофизическата организация, която носи всички особености не само на количествения прираст, но и на качествено преобразяване.“ И още: „... носи всички особености на една криза, често пъти доста болезнена“⁶². При тези редове изкушеният и запознат с психоанализата и нейните надграждания не може да не направи аналогия с така наречения епигенетичен принцип на немския психоаналитик Ерик Ериксон⁶³. Ериксон е роден двадесет години след Сп. Казанджиев и го надживява с четиридесет години. Естествено, тук не става въпрос за познаване на т.нар. теория за социалното развитие на човека на Ериксон, а за една приблизителна успоредница във възгледите на двама мислители от различни географски ширини и темпорални граници. Ериксон излага своя възглед за решаване на психосексуалния конфликт на човек в тази епигенетична теория. Той говори за осем психосоциални етапа: младенчество, ранно детство, предучилищна възраст, училищна възраст, ранна зрелост, зрелост и старост. Аналогията с „Психология на възрастите“ на Спиридон Казанджиев се вижда в еднакъв подход на двамата, в това, че (както го нарича Ериксон) „всичко, което расте, има базисен план“. И двамата говорят за психосоциални

⁶¹ Фройд, З. Психология на сексуалността. С., 1991.

⁶² Казанджиев, Сп. Психология на възрастите. // *Златорог*, 1925, № 2–3, с. 133.

⁶³ Ерик Ериксон (1902–1994) – психолог, въвежда понятието „епигенетичен принцип“ – Ериксон, Е. Идентичност: Младост и криза. С., 1996, с. 340.

кризи в различните възрасти и критичните въпроси, пред които всяка възраст се изправя и решава.

Вглеждайки се в написаното от Спиридон Казанджиев, виждаме, че като психолог и писател го е занимавал един кардинален въпрос. В кн. 3 на сп. „Златорог“ от 1930 г. е поместена статията „**Чувство и индивидуалност**“⁶⁴, през 1932 г. отново в „Златорог“ той пише „**Колективният човек**“⁶⁵, през 1922 г. в три поредни книжки на „Военен журнал“ печата „Страници от психологията на масата“⁶⁶, а през 1943 г. излиза особено значимата и приносна книга „Военна психология“⁶⁷. Видно е, че става дума за отношението между индивида и социума – една тема, върху която Сп. Казанджиев работи двадесет години.

В статията от 1930 г. „**Чувство и индивидуалност**“ също няма преки позовавания на психоаналитичната теория, но изключителното ѝ богатство на чувства и идеи представя същинските принципи на психоаналитичното и психодраматичното вчувстване. Ето някои от тях:

– Аза и значимостта на индивидуалното (съвременни отпратки към егология);

- Аз и Свръхаз;
- приложна психоанализа;
- творец и творба;
- чувства, желания, преживявания;
- несъзнавано (неосъзнато);
- асоциации, фантазно;
- човекът, създаван и създател;
- приказка, игра;
- тук и сега.

Като най-точен израз на посочените по-горе идеи са думите на Спиридон Казанджиев: „Защото всъщност индивидуалността не може да се построи, тя може само да бъде родена. Нейната същина си остава ирационална, затова и разбирането ѝ може да стане само по интуитивен път – с вчувстване и преживяване“⁶⁸. Това всъщност са принципите на психоанализата и психодрамата. Защото черпим от „То“, колкото и да сме изградили нашия Аз и Свръхаз. И още: „Чувството придумва мисленето и то почва да мисли това, което чувството чувства“⁶⁹. Тук ще направя една скоба. В психодраматичната техника „огледало“, свързана с чувството за реализация на някаква промяна, която е първоначално в емоциите, а впоследствие и в мисленето, се очаква

⁶⁴ Казанджиев, Сп. Чувство и индивидуалност. // *Златорог*, 1930, № 3.

⁶⁵ Казанджиев, Сп. Колективният човек. // *Златорог*, 1932, № 8–9.

⁶⁶ Казанджиев, Сп. Страници от психологията на масата. // *Военен журнал*, 1922, № 1–3.

⁶⁷ Казанджиев, Сп. Военна психология. С., 1943.

⁶⁸ Казанджиев, Сп. Чувство и индивидуалност. // *Златорог*, 1930, № 3, с. 134.

⁶⁹ Пак там, с. 142.

това да доведе до по-функционални отношения в реалността. Нима това не е Спиридон-Казанджиевото „чувство, което придумва мисленето“?

В есето на Спиридон Казанджиев от 1932 г. **„Колективният човек“** четем: „Всяка криза в живота е най-накрая криза на човека. (...) За криза на човека ние говорим всеки път, когато се наруши единството на неговото духовно битие. (...) Ние знаем, че съзнанието на индивида – чрез език, нрави, обичаи, вярвания и убеждения – се определя от съзнанието на колектива, следователно неговото здраво и болно състояние ще зависи от здравето или болно състояние на колективното съзнание.“⁷⁰ Подобно на Атанас Илиев, Спиридон Казанджиев разграничава общност от общество, но за да се числи към някаква общност, индивидът трябва да е вътрешно свободен. В Спиридон-Казанджиевите произведения най-конкретната връзка с психоанализата е в „Страници от психологията на масата“, но тя не е обект на настоящото изследване. Неговите творби носят това, което той сам казва в есето си „Пред извора на живота“: „Мисълта е мислила това, което чувството е чувствало“⁷¹. По-късно, в сборник статии, събрани от автора през 1937 г. със заглавие „Пред извора на живота“⁷², в едноименния текст срещаме мисълта в по-друг вид: „Разумът е мислил това, което сърцето е чувствало“⁷³.

Името на третия автор, който тук ще разгледам, се появява на страниците на „Златорог“ през последните три години на списването му – 1941, 1942 и 1943 г. Това е психиатърът **д-р Никола Шипковенски** със статиите **„Геният и неговите обожатели“**⁷⁴, **„Какъв ще бъде човекът след войната“**⁷⁵ и **„Контрапсихологическият човек“**⁷⁶. Историографията твърди, че Шипковенски не застъпва психоаналитичните идеи и самият той като психиатър е създател на свой собствен метод на лечение – „освобождаваща психотерапия“. Ще видим обаче, че тези негови статии могат да се мислят през психоаналитичното.

Статията **„Геният и неговите обожатели“** (1941) има за начало въпроса какво е гениалност. Шипковенски подчертава думите на своя учител Осуалд Бумке⁷⁷: „Всеки истински поет обогатява психологията повече от сто учени и хиляда лаборатории.“⁷⁸ И това убеждение ни подсеща за споделеното от Фройд в „Налудната идея и сънищата в новелата „Градива“: „А писателите са ценни съюзници и техните прозрения трябва високо да се ценят, защото обикновено те знаят твърде много за нещата между небето и земята, за които нашата школка мъдрост не е и сънувала. В психологията дори те са ни далече изпреварили, нас, обикновените хора, тъй като черпят от извори,

⁷⁰ Казанджиев, Сп. Колективният човек. // *Златорог*, 1932, № 8–9, с. 149.

⁷¹ Казанджиев, Сп. Пред извора на живота. // *Златорог*, 1923, № 2, с. 88.

⁷² Казанджиев, Сп. Пред извора на живота. С., 1937.

⁷³ Казанджиев, Сп. Пред извора на живота. С., 2004, с. 7.

⁷⁴ Шипковенски, Н. Геният и неговите обожатели. // *Златорог*, 1941, № 6.

⁷⁵ Шипковенски, Н. Какъв ще бъде човекът след войната. // *Златорог*, 1942, № 4.

⁷⁶ Шипковенски, Н. Контрапсихологическият човек. // *Златорог*, 1943, № 4.

⁷⁷ Осуалд Бумке (1877–1950) – немски психиатър и невролог.

⁷⁸ Шипковенски, Н. Геният и неговите обожатели. // *Златорог*, 1941, № 6, с. 291.

останали още неразкрити за науката.⁷⁹ На следващите страници Шипковенски ни припомня в какво чувстваме гениалността на твореца – това, че той попълва нашия емоционален дефицит, нашите копнежи, или че чувстваме с него духовно родство. Първият момент е особено близък до моренианската концепция за психодрамата като възможност за изживяване на всичко онова, което не сме били и не сме, т.е. за проекция на това, как виждаме решението на една ситуация, в която да се чувстваме по-комфортно и с един по-консолидиран Аз (в това е един от гениалните приноси на Морено). Авторът говори и за трети вроден инстинкт (наред със самосъхранителния и този за продължение на рода) – инстинктът към творческа реализация. Не е трудно зад това да провидим процеса сублимиране от психоанализата. Шипковенски говори и за обожание. „Инстинктът за обожаване е сложна възба“⁸⁰ – пише Никола Шипковенски и откроява шест обусловености, между които като особено ценни находки са потребността от опора, обожествяване, мистицизъм. Всичко това Фройд обяснява с либидозните връзки и преноса между индивид и водач в „Психология на масите и анализ на човешкото Аз“ (1920)⁸¹. Особено важен е акцентът в края на статията за това, че една гениалност достига общочовешко звучене, мислена само през една естетика.

Статията „**Какъв ще бъде човекът след войната**“ (1942) предлага един модерен подход. В съвременния свят при възникващи военни конфликти психолозите и психиатрите мислят за края на войната и изпреварващо се отработват техники за преодоляване на посттравматичния стрес. Това е един текст, който не може да не ни развълнува, защото наред с погледа на специалист, авторът споделя своите човешки вълнения на съвременник. Заедно с твърдението на психиатъра Шипковенски за приспособимостта на човека, за вярата в творческите пориви, които ще се справят с материалната и морална разруха, за надеждата, че животът продължава (всичко това изразено в бъдеще време), стои и тревожният въпрос на човека Шипковенски: Какъв ще бъде социалният профил на личността след войната? Краят на статията гласи: „Нашият опит бе да разкрием в широки линии отражението на войната върху неизменната и същевременно променлива в своя социален облик същност на човешката природа.“⁸² Това извиква в съзнанието следните думи на Фройд, преживял драматизма на същото това време, и казани сякаш мимоходом под линия: „Както в злото, така и в доброто, човекът може много повече, отколкото си мисли.“⁸³

Третата статия на Никола Шипковенски в „Златорог“ – „**Контрапсихологическият човек**“ – е от 1943 г. В този кратък текст се разглеждат аспектите

⁷⁹ Фройд, З. Налудната идея и сънищата в новелата „Градива“. // Фройд, З. Естетика, изкуство, литература. С., 1991, с. 258.

⁸⁰ Шипковенски, Н. Геният и неговите обожатели. // *Златорог*, 1941, № 6, с. 293–294.

⁸¹ Фройд, З. Психология на масите и анализ на Аза. // Фройд, З. Възделение и страдание. С., 1996.

⁸² Шипковенски, Н. Какъв ще бъде човекът след войната. // *Златорог*, 1942, № 4, с. 183.

⁸³ Фройд, З. Въведение в психоанализата. С., 1990, с. 48.

на проявление на категоричност в поведението на малкото дете, на конфронтацията родители – деца, снаха – свекърва, брачните конфликти, отношението ползвател – бюрократ. Това са срещи и смислопораждащо отграничаване на индивида от значими за него фигури. Шипковенски, който не оперира с понятията и принципите на психоанализата, която би видяла в основата на всички тези позиции амбивалентността (т.е. и доброжелателност, и враждебност), тълкува тези прояви като една контрапсихологичност в различни модалности. Трябва да отбележим, че нюанса, който авторът вмъква – за една здравословна необходима доза на личностно отстояване, е много актуална и модерна тенденция и в съвременната психоанализа. Проявата на „инат“ и агресия още у детето е в известна степен здравословна, насочена към друг обект. В противен случай тази агресия се модифицира в насочена навътре и води до себенараняване. Това, което традиционалистичната фройдистка мисъл не разреши, бе доразвито от Якоб Морено в психодрамата, имаща за обект междуличностната невроза и търсеща истинската среща (инкаунтър) чрез третата психодраматична техника – размяна на роли.

Както видяхме, и при тримата големи наши учени – Атанас Илиев, Спиридон Казанджиев, Никола Шипковенски – можем да говорим за пресечни точки, степени на познаване, споделяне и кореспондиране на техните идеи от текстовете на страниците на „Златорог“ с принципите на психоанализата и нейните надграждания. Много от техните идеи и трактовки добиват актуалност, мислени през психоаналитичното и психодраматичното. Не е пресилено да се каже, че българската литературна история и теория, българската психологическа и философска мисъл тепърва ще дооткриват Атанас Илиев, Спиридон Казанджиев, Никола Шипковенски, Любен Ив. Русев⁸⁴, Андрей Андреев⁸⁵, Любомир Русев, Кирил Чолаков⁸⁶. Техните творби са като своеобразна психograma на личностно и народностно израстване. Те тръгват от фройдисткото, заключено в индивида „Аз и То“, което е една несъзнавана реакция, първична диада, и приплъзват фокуса върху територията на интерперсоналното, диадата на Мартин Бубер „Аз и Ти“, което вече е избор.

⁸⁴ Д-р Любен Русев (1898–1953) – психиатър, основател на първата частна психиатрична клиника на Четвърти километър – 1936 г., въвежда електрошоковата терапия в България, издава първия у нас „Медицински вестник“ (1932–1939).

⁸⁵ Член на Българското психоаналитично дружество, превежда „Лекции за въвеждане в психоанализата“ на Зигмунд Фройд (1947).

⁸⁶ Любомир Чолаков (1897–1963) – психиатър, философ, редактор на сп. „Душевно здраве“ (1938–1940), известен с „метода на психофизиологична декапсулация“ – повторно преизживяване на травматична ситуация, предизвикано и ръководено предимно от терапевта.

Модерният читател: институционални практики (1878–1944)

Модерната епоха експлицира своя властови ресурс чрез институцията. Четенето като културна активност, вписана в социалния ред, получава своята институционална среда в библиотеката. Ето защо библиотеката е важна при конструирането на историята на читателя. Въвеждането в научно обращение на понятията *институционален читател* и *институционално четене* маркират *модерния* читател. При него четенето се конституира от различни дисциплинарни практики. Липсата на системна теоретична платформа за четенето и читателските практики след 1878 г. в България налага необходимостта от нов методологически подход, който би очертал модерния тип читател. Ако приемем четенето като акт, който има публична легитимност, то неизменна е свързаността му с институционалното начало. В следосвобожденското време то се свързва със създаването на Народната библиотека (1878), която е първата културна институция в новата българска държава. Другите най-рано съществуващи библиотеки са основани в Пловдив, Русе и Варна. *Най-големият законодател на четенето, метафоричен храм на читателя, е библиотеката* – в този дух, в статията си „За другите пространства“ Фуко говори за епохата, в която живеем, и за нейното възприемане като „такава, в която пространството приема формата на отношения между местоположения“ – за да стигне до извода, че „безпокойствата на епохата ни са фундаментално свързани с пространството много повече, отколкото с времето“ (Фуко 2003: 12).

КОНЦЕПЦИИ ЗА ВРЪЗКАТА НА ИСТОРИЯТА НА ЧЕТЕНЕТО И БИБЛИОТЕКИТЕ

Както бе отбелязано, липсата на системна теоретична платформа за четенето и читателските практики след 1878 г. налага необходимостта от нов методологически подход. За тази цел се конструира понятие, което би очертало *модерния* тип читател. Донякъде припокриването между функционалния аспект на предмета на библиотеката и четенето води до невинаги услужливото им използване в изследователската практика. Залага се на подразбирането, че в библиотеката се чете, и се пропуска характерологията ѝ като институция и практиките, които налага. Именно те допринасят за формирането на определени специфики както на читателя в библиотеката, така и на читателските му

навици. Целта на този текст е да се проследи сегмент от историята на читателя в библиотеката като институция в контекста на разбирането, че историята на библиотеките е част от по-широкия предмет на историята на книгата. Според Джон Федър в дисциплината *История на книгата* през последните десетилетия се наблюдава използването на по-отворен социален и културен подход. Подобни трансформации в научния апарат не подминават и съвременното писане върху библиотечната история. Неизбежният въпрос, който вълнува историците на книгата, е *кой* чете книги. Оттук библиотеката като читателска институция дава своите отговори. Налице са различни библиотечни практики, които споделят това – заемането на книги в читалнята, домашният прочит, социалният статус на читателите и тематиката на книгите. Ще се позовем на думите на Федър, които оптимистично носят заряда на откривателски и поощрителен акт: „Изследването на заемни регистри на библиотеки в малкото случаи, където са оцелели, може да бъде много полезно“. (Федър 2001: 90) Подобни примери, показващи връзката на двете полета, привежда и историкът Пол Рабе в статията си „История на библиотеката и история на книгата: Две изследователски области за библиотекари“. Рабе разглежда *каталозите* на множество частни колекции, придобити en bloc, от които може да се проследи колекционерската политика от XVII век насам. Той посочва като изворов материал *книгите за посетители*, папките за *кореспонденция* и *заемните регистри* (Рабе 1993: 30). Това до голяма степен би помогнало и за изследване на навиците за четене на различните групи читатели и целите, за които те са използвали книгите. Например библиотечните записи предлагат добра възможност да се направи връзката между предпочитаните литературни жанрове и социалната принадлежност на читателите, но невинаги всички са запазени. Едни от най-забележителните регистри за заемане е на библиотеката „Херцог Аугуст“ във Волфенбютел, обхващащ периода от 1666 до 1929 г. Според историка през 1760 г. се наблюдава значително „демократизиране“ на четенето – тогава броят на заетите книги се удвоява; читателите, заемащи книги, произхождат от по-ниски социални слоеве (носачи, лакеи и по-нисши офицери от армията); четивата стават по-леки, промените са в посока от научни томове към сантиментални романи (подражанията на Робинзон Крузо вървели особено добре). Любопитно е, че регистри на Кралската библиотека в Париж показват същия брой читатели по това време – около 50 на година, включително един Дени Дидро (Machor 2001: 165). Каталогът на библиотеката може да послужи за изграждане на профила на читателя, подобно изучаване на личните библиотеки има привилегията да свърже „какво“ с „как“ на четенето (Darnton 1984: 222). Заемните регистри на библиотеката също могат да послужат за изграждане на профила на читателя. Тези примери потвърждават успешната интердисциплинарна продуктивност на двете изследователски полета в преплитането на общата им методология. Защото историята на библиотеката е невъзможна без историята на читателя. Книговедът Хорст Кунце (дългогодишен директор на Националната библиотека в Берлин и основател на Института по библиотекознание в Хумболтовия университет) посочва

като фактори на книжовния развой тиражите на издания, преизданията, препечатките, цените на книгите, цензурните ограничения, ползването на читални и библиотечното заемане (Гергова 1995: 26). Също така Кунце разглежда дейностите на библиотеките във връзка с библиофилството и изкуството на книгата. Например за традиционните библиотечни статистики изказва становището: „...защото ние абсолютно нищо не можем да кажем за взаимоотношенията между читателите и книгите в нашите научни библиотеки. Нашата библиотечна статистика образно може да бъде представена във вид на ежегодно излагане на две статистически колони с различна големина. Обемистата колона показва количеството заети книги, списания и т.н., а другата колона е посветена на читателите. Колоните в това статистическо пространство стоят изолирано: от книги към читатели няма никакъв мост. Печално, но факт. И печално не защото противоречи на теорията на библиотечното дело, а защото теорията е правилна, в случая е погрешна нашата статистическа практика.“ (Кунце 1983: 85) Кунце призовава своите колеги да вземат предвид взаимоотношенията между читателите и книгите като най-важни в библиотечната практика и теория. Това според него ще е най-верният ход в подобно обговаряне.

БИБЛИОТЕЧНАТА НОМЕНКЛАТУРА – НАЧИНИ НА УПОТРЕБА

Да се каже, че определен сегмент от човешката дейност е институционализиран, означава да се твърди, че тази част от човешката дейност вече е подведена под социален контрол. Твърдение, което е залегнало в теорията на Питър Бъргър и Томас Лукман за социалното конструиране на реалността. Те поддържат тезата, че всяка човешка дейност е предмет на хабитуализация. Всяко често повтаряно действие се вгражда в образец. Хабитуализацията предполага, че въпросното действие може да бъде извършено отново в бъдеще по същия начин и със същата икономия на усилия. Това е валидно както за несocialната, така и за socialната дейност. Дори самотният индивид на пословичния пустинен остров хабитуализира своята дейност, тоест разполага със своите оперативни процедури. Например типизациите на изграждащите институции хабитуализирани действия са винаги споделени. Те са *достъпни* за всички членове на съответната социална група, а самата институция типизира индивидуалните действия. Институциите са изпълнени в индивидуалния опит посредством роли. Библиотеката продуцира типология на читателя и диференцира читателските практики. Интердисциплинарният характер на история на книгата и четенето инструментализира различни библиотечни показатели. Запазените документални свидетелства разкриват читателските практики в библиотеката. Те могат да бъдат определени като „институционални канали“ на библиотеката: писма, „статистически ведомости“, „описи на народооправдателни документи“, вносни листове и др. Например в Народната библиотека преди 1944 г. читателите са могли да заемат книги за *домашен прочит*. Тези групи читатели условно могат да се разделят на две

групи: тези, които са представлявани от институцията като гарант на заемането на книги, и т.нар. индивидуални читатели, които нямат институционален посредник. Например според *правилника* на библиотеката, „книги се дават за прочит срещу залог от 20 лева или формално поръчителство от държавно или обществено учреждение“ (МНП 1898: 30). Друг елемент от библиотечната номенклатура, който изяснява профила на институционалния читател е *кореспонденцията със санкциониращ характер*, която експлицира дисциплинарите механизми на библиотечната „принуда“. Кореспонденцията дава сведения за читателските групи, които заемат книги, и за институциите, които ги представляват. За контекстуализиране на този тип домашно заемане свидетелства писмо от Пенчо Славейков от 15 март 1885 г. В него става ясно, че читателят Попов е престъпил правилника и е „взел под разписка от Народната библиотека за прочитание у дома си, които книги нееднократно му се искаха от управлението на Библиотеката, но той и до днес не ги е възвърнал – като ги задържа у себе си под разни оправдания. Заради това, моля ви, господин съдия, да го призовете на съд и да го осъдите или да възвърне въпросните книги, или да плати стойността им от триста лева... сума с разноските на делото. При това, моля ви, делото да се назначи за разглеждане, защото интересите на библиотеката не търпят по-дълъг срок, най-късно в 48 часа, като се постанови и решението с предварително изпълнение, съгласно гл. 108 от гражданското съдопроизводство на мировите съдии, понеже искът е подкрепен с писмени доказателства – не подлежащи на оспорване, които прилагам“. Друг аспект от правилника на библиотеката, според който „книги се заемат винаги с наложен залог“, отправя към казуса с читателя Бобчев. От неговия случай може да се съди и за *поведението на читателя*. Независимо че признава за повредата на книги от Народната библиотека, читателят настоява „да отстрани някои от повредите на книгите с гума“ и дори се заканва в писмо до директора, че „ще си пати от него, ако не прибърза да му възвърне залога“. Оказва се, че читателят Бобчев дава под съд директора за тази му санкция: „*Но прискръбната, да не казвам, дори и възмутителна постъпка на г. Бобчев при тази работа е, че той дръзнал да ме даде вече под съд, защото по службата си вардя поверения ми държавен имот, защото пазя интересите на държавата от престъпни посегателства във вярност на своята служба.*“ (БИА 35: 1176, 134). За читателските му предпочитания съдим от заетите книги: *Съчинения на Христо Ботйов*, София, 1888 г.; *Дженюариъс А. Макгахан – „Турските зверства в България“*, прев. Стефан Стамболов, София, 1880 г.; *Димитър Маринов – „История на българската литература“*, Пловдив, 1887 г.; *Захари Стоянов – „Записки по българските въстания“*, Пловдив, 1884 г.; *Захари Стоянов – „Записки по българските въстания“*, т. 2, Русе, 1887 г.

Илюстрация на *дисциплиниращите практики на четене* в Народната библиотека, намираме в писмо от 23 март 1890 г. Този път писмото е от читател – студент във Висшето училище, който е взел за домашно четене том 4 от „*Световната история*“ на Фридрих Шлосер. Студентът признава, че „по

случайност“ е изцапал заетата книга. Дори споделя съвестно, че „понеже тоя том не се продава отделно, а аз при това си бедно положение нямам възможността да си купя всичките наедно, то най-убедително Ви моля за Вашето ходатайство пред господин министъра, за да се освободя от обстоятелството, което правилникът в такъв случай ми налага, като се приеме поменатия том така, както го възвръщам.“ Негов гарант е тогавашния ректор на *Висшето училище* Димитър Агура, към когото директорът отправя молба „да набави повредения том“ (БИА 35: 1176, 125).

За четенето при *актьорското съсловие* е запазен следния документ. Това е писмо от *театър „Сълза и смях“* от 8 октомври 1896 г. до директора на Народната библиотека: „Понеже се научих, че Васил Ковачев, бивш актьор от поверената ми трупа иска още да се ползва с удостоверението, което му е дадено, за да взема книги от поверената Ви Библиотека, то имам честта да Ви уведомя, Господин Директор, че удостоверението на Васил Ковачев няма давност, както въобще и на всичките актьори, които се уволняват.“ (БИА 35: 1176, 169). В писмо от Иван Мърквичка до Директора на Народната библиотека от 21 декември 1896 г. е изказана молба „да разрешите да се дават без залог (до края на учебната 1896–1897 г.) книги от поверената Вам Народна библиотека на тези студенти от *Държавното рисуwalно училище*, които представяват един лист, подписан от председателя на Дружество „Млад артист“ и подпечатан с печата му, като гарантирам, че заетите книги ще се повърнат неповредени“¹ (БИА 35: 1176, 170).

Друго регулярно писмо за заемане на книги от *Министерство на народното просвещение* гласи следното: „Умолявате се, Господин Директоре, да наредите потребното и направите предвидената в § 32 на Правилника за Народните библиотеки отстъпка на г-н Хр. Д. Максимов, редактор на списанието „Учител“, който иска да му се отстъпят за по-дълъг срок и наведнъж колкото книги му са потребни от поверената Ви Народна библиотека“ (БИА 35: 1176, 186).

Различните институции са писали до Директора на Народната библиотека за „отпускане“ на книги на свои служители. Например в писмо от *Министерството на търговията и земеделието*, № 391 от 8 март 1900 г. началникът на Бюрото – П. Беров, моли „да се отпускат книги от Народната библиотека на г. Чавдаров, чиновник при Бюрото...“ (БИА 35: 1176, 189).

Читател в Народната библиотека е и главният *равин* в България. За това свидетелства бележка от 15 септември 1900 г. (БИА 35: 1176, 206).

Особена строгост по спазването на регламента на *домашното заемане* е видна в писмо от *Върховната сметна палата* (15 декември 1900 г.). В него изрично се заявява, че: „в случай, че изгуби и повреди някоя (книга – б.м.), па-

¹ През 1908 г. Държавното рисуwalно училище (основано като такова на – да! – 14 октомври 1896) е преименувано в Художествено-индустриално училище. А от 1921 г. при управлението на Земеделците (1919–1923) то се превръща в Държавна художествена академия.

латата ще задържи стойността ѝ от заплатата му“ (БИА 35: 1176, 208). В левия ъгъл има последваща бележка, с която е даден отказ.

В *кореспонденцията от 1902 г.* също личи строгостта на мерките, заложените в *Правилника на Народната библиотека*. В писмо от Пенчо П. Славейков – тогавашен директор на Библиотеката – до министъра на Вътрешните работи например, четем: „Д-р Марко К. Марков е взел на 24-и март 1899 г. една книга от библиотеката за домашно четене, а именно Schopenhauer „Aphorisms“, която книга съгласно чл. 32 от правилника за народните библиотеки София и Пловдив трябваше да я повърне още същата година (1899 – б.м.), но той и досега не я е повърнал, макар и да му е била искана много пъти, затова с настоящето си (писмо) чест ми е да моля разпореждането ви, г-не Министре, да изискате въпросната книга от г. д-р Марко К. Марков и я повърнете в поверената ми библиотека, колкото е възможно по-скоро“. (БИА 35: 1176, 282). Според §32 от *Правилника* на библиотеката: „Никому не се дават повече от три книги за домашно четене и за по-дълго време от един месец“. Подписът е на директора Пенчо П. Славейков. Три години по-късно (1902) книгата, която е заел бившия ревизор е върната в библиотеката (БИА 35: 1176: 287). Санкциониращ характер има и документът от 31 януари 1902 г., в който присъства името на бъдещия известен художник Александър Божинов. В писмо до директора на Рисувалното училище Пенчо П. Славейков го моли да изиска „въпросната книга от Александър Божинов и я повърнете в библиотеката час по-скоро“ (БИА 35: 1176: 284).

Институционалната *санкция* е видна също в писмо до Дирекцията на Народната библиотека, от *Санитарна инспекция*, която иска разрешение санитарният поручик Георги Чакалов да взема книги за „четиво у дома“, като в случай на изгубване или повреда *Военното министерство* „се задължава да задържи от заплатата му стойността на тези книги, които той би изгубил и повредил, и изпрати задържаната сума в библиотеката“ (БИА 35: 1176: 435). В по-късно писмо се среща дори запор върху заплатата на закъснял читател.

В кореспонденцията се наблюдават различни аспекти в практиките на домашното четене, които „направяват“ читателя. Например в някои от *свидетелствата* се заявява невалидността на правото за домашно четене. Така в документ от 20 март 1902 г., подписан от *Върховната сметна палата* и адресиран до директора на Народната библиотека се казва: „Имам чест да Ви моля, Господин Директоре, да считате за невалидно вече удостоверението от 15 декември 1900 г. под № 3710, дадено от Върховната сметна палата на писаря при същата Д. В. Кацаров, за да се ползва с книги от библиотеката за домашно четене, тъй като той престана да служи в Палатата“ (БИА 35: 1176: 289). Читателят губи своята *институционална привилегия*, тъй като не е част от учреждението.

Освен санкциониращите писма, има и такива, които регистрират *редовните читатели*. Например това от 30 април 1911 г.: „Чест имам да явя на *Министерство на финансите*, че Марин Т. Муканов по отношение издаденото му удостоверение № 30 337 от 2-и декември 1906 г. за заемане книги за

домашно четене няма никакви задължения спрямо поверената ми Народна библиотека“ (БИА 35: 1176, 583). Подписано е от тогавашния директор Пенчо П. Славейков.

Прави впечатление, че някои от изискваните книги за домашно четене, са свързани с извършването на *изследователска работа* от читатели. Например такъв е случаят с помощник-началника на първоначалните училища при *МНП*, който „събира материал, който ще влезе като част от готвещия се от него „Очерк върху допълнителното учение у нас и в чужбина“ (БИА 35: 1176: 579). За тази цел на читателя са необходими за ползване извън библиотеката съчинения, списания и вестници.

Един шрих от *войнишкото четене* може да бъде проследен в записка от 13 януари 1918 г. (Кюстендил) от *Щаба на действащата армия* до Народната библиотека: „Умолява се управлението на Народната библиотека да даде своето съдействие на поручик Шишков от Политическото отделение при Щаба на действащата армия за издирване на необходимите материали по даденото му *научно изследване*. Моли да му бъдат отпуснати срещу негов подпис необходимите му книги и списания за срок, който правилникът на библиотеката позволява“ (БИА 35: 1176: 622). Писмото е подписано от началника на военно-политическото отделение.

Освен библиотеката, другата институция, която има задачата да осигурява подходящи четива за войниците на фронта, е *Културното отделение* към Щаба на българската армия с ръководител поручик Павел Орешков. Под негово ръководство се създава *Походна войнишка библиотека* (1916–1918), от която до края на войната (1918) излизат 55 книги. Най-значително място е отредено на поезията – 72.49% от общия обем, а прозата е 27.51% (Гергова 1991: 231). С тази инициатива можем да говорим за първото институционализирано „произвеждане“ на българския войник в читател. За 1918 г. броят на грамотните български новобранци е 46 829 (89.5%), а броят на тези със средно и висше образование е 11 323.

В документ от 13 май 1904 г., от *Министерство на търговията и земеделието*, счетоводителят пише до директора на Народната библиотека следното: „Министерството на търговията и земеделието ще опита да събере стойността на книгата „Записки из мъртвого дома“ – Достоевски, от бащата на бившия писар при това Министерство, покойния Кр. П. Кънчев, за това, умоляват се, Господин Директоре, да явите каква е цената на въпросната книга“ (БИА 35: 1176, 474).

Друго писмо от 12 ноември 1909 г. гласи: „пресметачът при поверената ми станция Д. Дебелянов и чиновник–наблюдателят Кр. Димитров са уволнени и издадените им удостоверения под № 3992 и 3993 от 28 октомври 1906 г. за вземане на книги от Народна библиотека ще трябва да се считат за унищожени“ (БИА 35: 1176, 575). Както е известно, поетът Дебелянов е работил в *Централната метеорологична станция*. За изграждане облика на институционалния читател, разбира се, спомагат всички документи с нормативен характер, които са свързани с официалния библиотечен ред. Към тях могат

да се причислят: устави, правилници, укази, отчети, разпоредби. Тези документи изпълняват двойка функция – предназначени са едновременно да стимулират четенето и заедно с това да въведат специфични рамки, принципи и управленски механизми, които канализират читателския процес. Например допускане на ученици в библиотеките до четива само ако те са от списък, одобрен от техните учители. В ранните години на библиотеката, читалните са се пълнили с ученици – тези „немирни гости“, както един от директорите, Петко Р. Славейков, ги нарича. В по-късни години преобладават студентите и за гражданите остават твърде малко места (БИА 35: 1176, 31)². Част от библиотечната номенклатура са и т.нар. *книги за читателските посещения*, в които са били записвани посещавалите библиотеката читатели. В тях освен заемащите четива са посочени и професиите, които упражняват. Изследването на читателския състав показва към кои социални слоеве принадлежат новите читатели. Вторият план на подобно наблюдение схематично може да бъде представен така: още преди да стане читател на библиотечната институция, читателят е вече социално формиран. Той влиза в библиотеката със своето „звание“. Това е част от библиотечната му инициация. Друг индикатор, показващ социалния състав на читателската аудитория, са т.нар. *статистическите ведомости*. Формалният ред, по който става институционализирането чрез библиотечните статистики, е следният: библиотеката представя пред МНП месечните и годишни статистически ведомости за броя на посетителите в библиотеката, категориите читатели, броя на раздадените книги, описание на езиците, колко дни е била отворена библиотеката и т.н. След това данните се обнародват в „Държавен вестник“ и се публикуват в *Статистическия годишник* на Дирекция на статистиката. Тези начални, и едновременно с това основополагащи, статистически данни дават ход на по-нататъшното проследяване на тенденциите при читателите: представят първите читателски съсловия, за които четенето е било системно и институционално наложено. Тази „уловимост“ на читателските практики говори и за съсловната диференциация в развитието на българското общество. Анализирването на данните от „статистическите ведомости“ откроява тенденциите в институционализирането на четенето, от една страна, и от друга – формирането на първите *категории читатели*. Например данни за читателските посещения в Софийската народна библиотека има от 1880 г., когато е била посетена от 1030 души. Това са били предимно читатели на вестници и списания. От самото начало в политиката на библиотеката е заложено да предоставя книги за домашен прочит. В същата година са били дадени 97 тома на 37 читатели за вкъщи. Още тогава се прокрадва намерението за спиране на абонамента на вестници от страна на библиотеката с довода, че „вместо политически вестници ще се изпишат специални журналы по право, география, математика и др.“. Това е щрих към стремежа на библиотеката да се ползва от конкретен

² Петко Р. Славейков е директор на Народната библиотека в периода 26.10.1880 – 30.11.1880 г.

тип читатели и бъде даден превес върху научните четива. Години по-късно тогавашният министър на просвещението Константин Величков свиква комисия (1895), на която е възложено да се занимава със състоянието на двете библиотеки в София и Пловдив. Това, което възниква като дискусия, е свързано с профила на библиотеката и типологизирането на читателската публика, респ. регламента на достъп. В основата лежи гледището дали библиотеката да има „научен или общообразователен характер“, или да бъде библиотека и музей едновременно. Дебатът не се възобновява и през 1904 г. министърът на просвещението професор Иван Шишманов настоява библиотеката да има „популярен, народен характер“, тогавашният поддиректор Пенчо Славейков на Софийската народна библиотека е за използването ѝ „само за хората на науката, литературата и изкуството“³. В крайна сметка надделява тенденцията библиотеката да се превърне в институция за „научни и сериозни книжовни занятия“ (БИА 35: 1176, 28).

КОИ СА ИНСТИТУЦИОНАЛНИТЕ ЧИТАТЕЛИ?

Библиотеката функционира като публично пространство, което институционализира определени практики на четене и формира специфичната *фигура на читателя* в определен период. Библиотеката не е утопия, защото е реално съществуваща среда, в която протичат определен тип връзки, които определят „читателския манталитет“. В първите десетилетия от съществуването на библиотеките свободното четене на разнообразни прослойки от гражданството не се налага като масова практика за дълго време – библиотеките остават елитарни учреждения, не особено добре посетени, макар че развитието им е паралелно на нарастващата грамотност в България и на развитието на целия публичен културен живот. Въпреки тези обобщения, от анализирането на библиотечни статистики в Софийската народна библиотека може да се обособят четири основни читателски групи, представлявани от ученици, учители и студенти. Четвъртата читателска група е тази на т.нар. индивидуално заемащи книги – общественици, професори от Висшето училище и писатели. Това са особен тип читатели, за които четенето е професия. Ако приемем дадената формулировка от Бернхард Фабиан за учения читател, който има своето „средоточие в света на книгите“, то корелатът към него като читател е не книгата, а библиотеката. Защото ако обикновеният читател може да се дефинира чрез книга, то ученият съизмерва своя читателски интерес с множество книги, с измерението на библиотека. *Ученият читател* е в най-радикална опозиция с еднократния читател. (Терминът „еднократен читател“ е на Александър Кьосев, който го представя в статията си „Антиутопия за българския читател“. (Кьосев 1992) За еднократния читател „веднъж прочетената книга замръзва

³ Пенчо Славейков (1866–1912) – поддиректор (15.01.1902 – 23.03.1908) и директор на Народната библиотека от 19 февруари 1909 до 19 юли 1911 г., когато е уволнен. Вж. Симеонова, Р. Българската национална библиотека и нейните директори (1879–2009). С., 2009, 69–72.

в един случаен и повърхностен образ“, защото „произвежда ситуационност, анонимност (...) и дори подмяна на нейното културно съществуване“. С това неписване в никакъв рецептивен хоризонт читателят поддържа стереотипното говорене за творбата. Еднократното и многократното четене приписват различно културно битие на книгата, друга културна онтология на четенето. Защото учеността не е просто прочитане, а начетеност. Не е случайно, че за учения библиотекаря има инструментален характер. От специфичната релация с книгата за него произтича комплексно отношение към библиотеката. *Lesewut* (страстта за четене) за читателя учен е институционална. За очертаване на индивидуалния облик на институционалния читател може да се посочи случаят с Никола Владикин – историк и журналист, срещу когото е заведено дело за невръщане на книги от Народната библиотека.

Това са само някои от проблемните акценти, в които ни въвлеча читателят на модерна България. Обвързването с институционалното е явен маркер за еманципирането на читателската фигура. Извеждането на новия тип читател откроява основополагащи тенденции в реализацията на читателските практики. Защото историята на институционалния читател продуцира историята на новия културен елит.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бъргър 1996:** Бъргър, Питър. Социалното конструиране на реалността. С., 1996.
- Кунце 1983:** Кунце, Хорст. Избранное. М., 1983.
- Кьосев 1992:** Кьосев, Александър. Антиутопия на българския читател. // *Общувание* с текста: сборник с теоретични статии и есета. Състав. А. Ангелов, Ал. Кьосев. С., 1992, с. 149–162.
- МНП 1898:** Министерство на народното просвещение. Правилник за народните библиотеки в София и Пловдив. С., 1898.
- Рабе 1993:** Рабе, Пол. История на библиотеката и история на книгата: Два изследователски области за библиотекари. // *Библиотека*, 1993, № 6, с. 29–32
- Фабиан 2001:** Фабиан, Бернхард. Ученият като читател. // *История* на книгата. Книгата в историята. Състав. А. Гергова, Кр. Даскалова. С., 2001.
- Фуко 2003:** Фуко, Мишел. За другите пространства. // *Лит.* вестник, № 13, 2–8 апр. 2003, с. 12–13.
- Machor 2001:** Machor, J. L. (eds.). Reception theory: From Literary Theory to Cultural Studies. NY, 2001.

Змейска любов и сватбени блаженства, язове и бурени, обратни домове и корен дълбоко в небето (Хипотези за неназования, неоформен и неизявен български сюрреализъм)

В три мои текста от последните години, достигам по различен начин до проблема за липсващия (или поне неназования) БЪЛГАРСКИ СЮРРЕАЛИЗЪМ...

Първо. В доклада ми „Литературните школи-фантоми. Несъстоялите се напълно в българската литература парнализъм, футуризм, имажинизъм и пр., в следите на европейски автори от Леконт дьо Лил и Сюли дьо Прюдом до Филипо Томази Маринети“, четен на конференцията „Опасни връзки/ Престижни връзки“, организирана от Академичния кръг по сравнително литературознание, стои следният пасаж: „А какво да кажем за липсващия български сюрреализъм? Та нали обкръжаващите ни народи, техните литератури – сърби, румънци, гърци – имат толкова силен сюрреализъм?! Едно време четяхме със завист книгата на Ханифа Капиджич-Османагич за сръбския сюрреализъм (надреализъм) в отношенията му с френския сюрреализъм (1966). А тук, при нас, не се яви дори и един сериозен, истински застъпник на сюрреализма. Давани са отговори за това отсъствие, но някак все недостатъчни.“

Второ. В студията ми „Дебютът на Яна Язова в любовното ѝ десетилетие с Александър Балабанов“ съм написал следните редове по повод на ранните стихотворения „Спокоен ден“ и „Яз“ на Яна Язова: „А ако точно това е липсващият български сюрреализъм, ако точно тези и десетки подобни строфи носят в себе си необходимата на българската литература лудост на сякаш неконтролираното образотворчество – пробила най-после, след близо четиридесет години, в поезията на Биньо Иванов?!“ И още, пак там: „Можем да мислим ранната поезия на Яна Язова с цялата ѝ екстремност наистина като реализация на липсващия български сюрреализъм. Някак не виждам друго определение. Можем например да правим плодотворен паралел между „Спокоен ден“ на Яна Язова и „Меланхолията на един хубав ден“ на Пиер Жан Жув.“ Тази позиция поддържам още по-категорично и в по-новото си есе „Четирите литературни живота на Яна Язова“.

Трето. В публикации за поезията и литературната личност на Биньо Иванов говоря (а и не само аз) за сюрреалистичната мощ и свобода, за силата на образността в поезията на автора на „До другата трева“...

С други думи, някак неусетно, мимоходом проблемът е поставен и чака да бъде решен: има ли наистина (нещо като) български сюрреализъм? Тук искам да добавя, че в нашата литературна критика и литературна история по отношение на други течения и школи подобни въпроси са били поставяни. Но за сюрреализма те странно отсъстват – с две силно значещи изключения, за които ще стане дума по-долу. А основание да задаваме – с различна степен на утвърдителност или предположителност – подобни въпроси, наистина имаме, дори то да ни е дадено само от споменатия, обграждащ българското културно пространство балкански контекст. Както добре знаем, и сърбите (от Марко Ристич до Оскар Давичо и Душан Матич), и особено гърците (чрез Андреас Ембиркос, Одисеас Елитис, Георгиос Сеферис и др.) са ни дали незабравими, мощно антологически образци на сюрреализъм.

Ето един малък пример, също антологичен, от Душан Матич (1898–1980) – стихотворението е избрано за известните антологии на сръбската поезия на Зоран Мишич (1963 г.) и Миодраг Павлович (1964 г.):

*Да именујеш сенке
И пламен
Да разгрнеш те магле
И камен
Измеджу себе и јасне ѕвезде и своје
Смрти да сташеш:
Колико топлих трава
Колико болних очију*

*Колико пута љубав
Колико пустиња
Да кажеш
Ниси стигао.*

*А грдан један джин на твојме
Прагу да удже чека
И слабости све те да помете
На твојме дому.*

Узалуд

Освен това във времето между двете световни войни българската култура все пак е запазила до голяма степен франкофонската си ориентация. А Франция, Париж е огнището за облъчване на света със сюрреализъм. У нас обаче сякаш само бегли споменавания в колонките за чуждестранни вести...

Опитае ли се сега да потърсим и посочим българските съответствия и проявления на сюрреализма, да твърдим, че ето, това стихотворение е сюрреалистично или този автор е сюрреалист, това би означавало, че неизбежно ще бъдем отлъчени, ще бъдем отхвърлени, ще бъдем отлюспени от духа на папата, на вожда на сюрреализма Андре Брьотон. Знаем, че приживе той е правил това непрекъснато, през повече от три десетилетия – при това с най-близките си дотогава съмишленици и съратници. Защото е ясно, нито едно българско явление не би могло да удовлетвори догмите и нормите на ортодоксалния, „изворния“ сюрреализъм – в цялата пълнота на постулатите му, включително и най-вече с неизменно съпътстващите художествените изяви в целия исторически ход на движението на радикални политико-социални идеи и призови за съответни акции. Но не е ли така и с толкова много *сюрреализми* навсякъде по света? Не се ли отклоняват и те така често – просто от желание за бунт или дори от незнание – въпросните норми и догми? Веднъж пуснат от френската парижка брьотоновска бутилка, духът на сюрреализма наистина победоносно се разпръсква в много посоки, има непредвидими маршрути. А и се материализира в неочаквани форми...

Ето защо в диренията ни в полето на българската литература най-добре е да се придържаме към двата основни принципа за пораждаване на сюрреалистичното: автоматичното писане (което, както знаем, се допуска да бъде и „режисирано“ и „дирижирано“) и специалното внимание към междинните състояния на човешкото съзнание между съня и яве-то, това състояние, при което също безконтролно се проявяват феномените на безсъзнателното/не-съзнаваното. Знаем, че сюрреалистите съвсем стриктно се придържат към фройдистката теория, благодарение на следването ѝ разчитат да постигнат обективистка, научно мотивирана среща на съзнанието и подсъзнанието. Знаем също така, че те настояват: целта не е да се създава *изкуство*, а да се освобождава човекът – и човечеството като цяло, от зависимостите на привычката, от капаните на измамно-логичното и псевдоистинното, на лошо рационалното, на прекалено сериозното, застинало удоволствено в тази своя надута сериозност. Към тези два основни постулата някои прибавят (например Ивон Дюплеси) като сюрреалистични техники и специфичното ползване на хумора, на лудостта, на чудесата, на бленуването, както и особено-то внимание, дори фиксиране към/върху така наречените *сюрреалистични предмети* (преголемите автомобили или удължените часовници на Дали, свръхстранната книга на Андре Брьотон). Знаем също, че за да създават своите текстове, някои от сюрреалистите се приучават към особени практики за отключване на подсъзнанието си, за самохипноза дори, че ползват и съответни стимулиращи средства, че въвличат тук и чистата еротика. Не можем да очакваме българските артисти да достигнат до някаква степен на самокултивиране, че да се превърнат в пълноценни следовници и участници в школата.

И така, нека вземем като основен критерий само автоматичното писане (или нещо, което го наподобява, приближава се до него) – „дирижирано“;

разбира се, а не в наистина свръхсвободната форма на *магнитните полета* на Андре Брьотон и Филип Супо. Нека мислим по-скоро за една стихийна асоциативно-образна свобода (достигнала степените на разюзданост и предизвикателност към „добрия вкус“), постигната при съответните поети в някакви текстове. И второ, нека наблюдаваме специалното внимание към съня, дори тематизирането на съня като даряващ ни с допълнително, а може би и с основополагащо познание...

Но нека преди да направим **нашия преглед** в дирене на *сюрреалисти, сюрреалистично и сюрреализъм* в новата българска литература, да се спрем на двете значещи изключения в българската литературна история на проявено специално внимание към занимаващата ни тук проблематика. Това са публикациите на проф. Иван Сарандев и на проф. Светлозар Игов.

В своя университетски учебник „Българска литература (1918–1945)“ (т. I, Хермес : Пловдив, 2004) Иван Сарандев обособява специален раздел „Дадаисти и сюрреалисти“, с посветени подглави на Николай Марангозов, Теодор Драганов, Тодор Чакърмов и Георги Динев (Стефан Рол). Но очакванията ни по отношение на представянето на евентуален сюрреализъм ще се окажат напразни. Защото и Николай Марангозов (разгледан тук с някои от стихотворенията си в дебютната сбирка „Нула. Хулигански елегии“, както и двамата активни участници в разнообразните акции на ямболския *авангард* Теодор Драганов и Тодор Чакърмов са описани доста лаконично като дадаисти. Така сравнително изчерпателното енциклопедическо представяне на генезиса на дадаизма и сюрреализма някак не съответства като обем на българската проблематика. Изключително ценен принос обаче са страниците, посветени на букурещкия българин Георги Динев, писал на румънски с псевдонима Стефан Рол и тясно свързан с поетите и другите артисти на румънския сюрреализъм. Великолепна и наистина сюрреалистична е образността в преведените досега 16 стихотворения на този поет. Трябва да разчитаме и на колегата проф. Иван Станков, че ще бъде направено необходимото, за да бъде въвлечено неговото творчество в националния авангардистки канон.

Текстът на проф. Светлозар Игов „Българската литература и сюрреализмът“ е доклад, четен на научна конференция в Прага през 1990 г. и печатан в бр. 1 на „Литературен вестник“ от 1998 г. Това е силна, ерудитска компаративистична студия, където с оглед на сюрреалистичното присъствие българската литература е драматично подценена не само в плана на синхронната изява през 20-те и 30-те години на миналия век, но и в перспектива. Проф. Игов представя цялостно сръбския и чешкия сюрреализъм, но за българската литература пише: „Липсата на сюрреализъм в българската литература през междувоевния период попречи на сюрреалистичното художествено наследство да импулсира модернизацията на българската литература, а и когато далечни сюрреалистични влияния в най-новата ни литература могат да се усетят, той е най-често косвено, чрез опита на други литератури и на по-късни постсюрреалистични синтези.“

Тук аз бих предложил съвсем друга схема. Първо, както ще се види, не съм съгласен с тезата за отсъствие на сюрреалистичното между двете световни войни. (Отсъства, разбира се, организирано сюрреалистично движение, но не липсват текстове, които бихме могли да сближим стилово със сюрреализма.) Типологията на сюрреализма като художествено мислене, като *процедура на освобождаване*, използваните техники, самите търсени резултати са наистина толкова всеобщи и видими като възможност – особено след като фройдизмът става стабилно усвоено цивилизационно достояние и схемите му се отразяват дори на всекидневното мислене – че е съвсем ясно предположимо: сюрреалистичното ще избухва занапред в десетилетията. То ще се проявява и у нас, макар да няма стабилна номинация назад в историята. Автоматичното писане и вглеждането в междинните състояния около съня ще се отключват внезапно и ще се раждат неочаквани текстове (да си спомним за филма „Лачените обувки на незнайния воин“ на режисьора Рангел Вълчанов например в ново време). Още повече че чрез филми и картини, чрез репродукциите им сюрреалистичното е толкова мощно тиражирано за съвременния човек, проникнало е дори в рекламната индустрия.

Сега, през 2013–2015 г. имаме възможност да се вгледаме в тези отделни случаи, да ги свържем във верига и да им дадем името „сюрреализъм“, макар и със стара дата.

Но да продължим с прочита на студията на проф. Игов.

За мен е странно, че генеалогията на българското *сюрреалистично* в прозата е върната назад в годините на войните и обратно, че в новите времена отсъстват ярки образци при изброяването на евентуалните проявления (съгласен съм с посочването на прозата на Борис Христов, но не приемам показването в този смисъл на творба на Йордан Радичков.) Но още по-странно за мен е настояването при поезията за лирическата поема „Анна“ на Иван Хаджихристов: „най-хубавият лирически плод на един народен български сюрреализъм“. „Анна“ според мен е твърде далеч от *сюрреалистичната обективистичност*, от това проясняване на несъзнателното, за което толкова настоява Брьотон – въпреки елементите на смътност, неяснота; за едва ли не баладическа загадъчност на творбата. В своята „Антология на българската поезия“ (1995) проф. Св. Игов също помества „Анна“ и определя творчеството на Иван Хаджихристов така: „Самотната поезия го прави по-скоро загадъчен представител на неродения български сюрреализъм.“ Докато традиционното определение за прекрасния старозагорски поет е „късен символист“ и аз го възприемам напълно. Виж, с лаконичния фразеологизъм за Биньо Иванов съм почти изцяло съгласен: „наивисткия сюрреализъм на Биньо Иванов“. Нюансът е в това, че Биньовият *наивизъм* навсякъде бе *наигран*, това бе последователна стилизация, бе част от неговата „игра“.

Нека в началото на моя литературноисторически преглед на литературните факти, сближаващи българската литература със световния сюрреализъм, да изложа и няколко *хипотези* за досегашната доминираща представа за

липса, отсъствие на масирано явяване на това централно за авангарда литературно направление.

Първа хипотеза: Доминиращата типология за българската поезия е на лириката на „намерения смисъл“ (според определението на проф. Никола Георгиев), на екстатичното уникално синтетическо изразяване, бих добавил. Всичко това се вписва в изследвания и от мен, и от много други колеги исторически живот на мотивите в лириката – мотиви, извиращи от националния митопоетически текст, където новоявяващата се творба се съотнася много често съдбовно към предшестващото в поезията. А оттук и неприемането за продължително време, за десетилетия на безоснователната (с липсваща текстова основа) вариативност, на почващото „от нула“ импровизационно начало, които характеризират и повечето сюрреалистични експерименти.

Втора хипотеза: Сюрреализмът налагаше/изискваше и тематически доминанти – не само съответни *техники*. Но в българската литературна култура на 20-те и 30-те години на ХХ в. такива тематични доминанти се диктуваха някак безалтернативно от тукашната депресивна социално-политическа ситуация – общата криза след войната, перманентната и по същество подмолна гражданска война близо десетилетие (включваща метежа от 1923, двупосочния – червен и бял, терор от 1925 г. и по-късно). И като реакция: *защитата на родното*, националната идентичност, несекващата актуалност на въпроса „Кои сме ние?“. А това очевидно не беше сюрреалистична проблематика.

Трета хипотеза: Бързото революционизиране (в социален и политически смисъл) на сюрреалистичното движение във Франция, ориентацията към комунистите, към сталинизиращата се ФКП работи в нашата социокултурна среда отблъскващо. От една страна, лявото тук има съвсем различна геополитическа ориентация и културноисторическа „опаковка“ въпреки лозунгите за световна революция, то е русофилско-просъветско, а не западническо. България след 1925 г., след атентатите в катедралата „Св. Неделя“ е сериозно имунизирана против ентузиазма за крупните революционни акции. Тук се знае, че те трагически водят към цялостна дестабилизация на и без това дестабилизираната държава и социум.

Вгледаме ли се в географията на сюрреализма, на неговото разпространение, ще видим, че то се осъществява предимно на териториите на победилите през Първата световна война и на нововъзникналите държави (Югославия, Чехословакия).

Четвърта хипотеза: българският сюрреализъм не е времево съсредоточен; той избухва неперидично, без каквото и да е предизвестие. И затова е трудно да бъде назован, да бъде локализиран в историята.

И *нета*, последна засега *хипотеза*, с по-общ смисъл: за да се разгърне в поезията сюрреалистична образност в истинската ѝ мощ, изглежда са необходими едри и пространни като дължина на стихотворния ред масиви (а това не е доминираща българска традиция). В кратки форми това много трудно може

да се случи. (Ето, дори само по тази причина ранната лирика на Яна Язова е силен образец.)

Започваме най-после *прегледа*.

Името на Николай Марангозов непрестанно се явява в литературноисторическите съчинения, когато изследователите искат да прегрупираат, да подредят различните български модернизми, българския художествен авангард. Явно възниква някаква неяснота, някакво затруднение към слагането му при една или друга художествена школа, при някакво направление. Самият негов кръстник в литературата Гео Милев изпитва затруднения да определи поезията му еднозначно.

Ето, сега аз твърдя, че Марангозовата поезия се развива от експресионизъм към сюрреалистичност (но не и точно сюрреализъм). Основания за това твърдение намирам в пасажи от стихотворения като „Огледало в рококо“, „Сватбено пътешествие“, „Ода за моята многолика любовница“, „Интерiori“, „Хвърчащия пътник“ и прочие. Например от първото посочено стихотворение:

*Когато езикът ми
глежливо
преживя,
о, „Милка“ шоколад:
всеки ден е
една поздравителна картичка
и твоя плачлив и любовен поет
о съвсем не наивен
и скучен!*

И още, началото на „Сватбено пътешествие“:

*О ваканционни
вдъхновения
на душата –
о сватбени пътешествия
с радостта –
gratis билети,
увеселителни влакове,
брачни
спални
вагони,
обкичени
с наркотичните,
сладострастните макове,
що цъвтят
в бързината
на медени
мигове.*

Разбира се, това писане – полуавтоматично, е силно дирижирано. Но пък хуморът е наистина сюрреалистичен.

В края на 30-те години Николай Марангозов завива към някакъв неоконсерватизъм...

Тук ще добавим като ярко сюрреалистичен разказа на Чавдар Мутафов „Смъртен сън“. Но очевидно примерите, които трябва да се приведат от този писател могат да бъдат умножени...

И все пак същинският сюрреализъм, истинските български сюрреалистични писатели са Яна Язова със сборките „Язове“, „Кръстове“ и „Бунт“ и Александър Балабанов със своята уникална с радикалния епатаж и дързостта си поема „Бурени“.

Цитирам от средата на поемата на Балабанов:

*Подирих смеховете си, те да ме спасят,
Те да ме спасят от тия папагали –
А те – смеховете ми – не ги е срам! Уж пламъци –
А пък то – вкоченявали от студ,
Зъзнат като просяци пред Коледа,
Треперят и не казват нищо,
А само затракали зъбите си.*

*И воплите ми – гладни циганки,
Разтворили всички уста – немеят от ужас,
И без тояги – пред злите псета на триста села...
Мечтите ми – те пък, увиснали,
Като грешките около човешките мисли,
Увиснали в мрежите на страховете ми,
Чудят се на моите рани...
И като светиниколски шарани,
Щастливи и самодоволни в своя плен –
Моите мечти – тези мързеливи сладници!*

*И се преструват, хитруват,
Уж са замислени в далнината,
Като овците край железнични релси,
Когато не минава влак...
И гледат някоя върба –
И бляят молитвено (...)¹*

Проницателният критик и по-късно изкуствовед и мемоарист Кирил Кръстев характеризира творбата сякаш наистина в точните парадигми на сюрреализма:

„Бурени“ е едно дръзко разголване на подсъзнателния мир, при което неговите феномени изскачат в свеж и оригинален вид, освободени от

¹ Цит. по: *Алманах Литературен глас*. С., 1931, с. 13.

превземките на „категиоритите“. (...) Обаче цената не е само в „освобождаването“ на подсъзнателния мир, което напомня тъй много бруталните разтърсвания в поетичното съзнание на Артюр Рембо. Големият смисъл на „Бурени“ – това особено поетично творение, расте от почти страшното и безпощадно разиграване на тия освободени душевни феномени – с едно самовластие, което е абсолютно ново за духа на българската литература. (...) „Бурени“ може да бъде наречено с разни имена. може да бъде наречено с историчното понятие „романтична ирония“, сиреч едно благородно минаване зад кулисите на парадната художествена илюзия. Можем да го наречем още „дадаизъм“, сиреч проституиране на благородното поетично начало, или дори „сюрреализъм“: свободно отваряне на подсъзнанието – остракизм на „художествените намерения“.²

И още една (наред с това *освобождаване на подсъзнанието*) много важна характеристика на творбата отбелязва критикът – автор на толкова много манифестни текстове на българските модернисти в периода (че сме могли да очакваме да стане и първият литератор, наистина възвестил явяването и на българския сюрреализъм точно около 1930–1931 г.):

Методите на това проникновено самоосмиване са иронията, хуморът, прозаичното остроумие, чудесната наивност, ръка за ръка с трезвия скептицизм. Това иронично начало е усилено от композицията: в процеса на „вивисекцията“ са вмъкнати „художествени“ поетични късове от някогашни Балабанови творби, които илюстрират биографични моменти и послужват за копка на ново безпощадно задълбаване в себе си. Авторът наичва сам тия собствени „възвишени“ цветя, тия римувани „циклами“ между бурените на душевната си градина и така прави спектралната гледка на душата си по-интересна.³

Тоест Александър Балабанов никак не се притеснява (а така е и с Николай Марангозов), че хуморът, иронията, ще причинят някаква весела смърт на поезията (според известната формула на Атанас Далчев). Но и творбата – независимо от освободената спрямо традиционната поетическа лексика асоциативност, е далеч от „безцелната“ импровизационна свобода на ортодоксалния поетически сюрреализъм. Защото тази иронична и ранна деконструктивистка автоинтертекстуалност на поемата е нещо наистина пределно същностно за разбирането ѝ. При това трябва да се посочи, че „Бурени“ съвсем не е никакъв маргинален текст – той е представителен не само за автора си, но и за неговата собствена литературна общност около „Литературен глас“.

В Алманах „Литературен глас“ тя заема всъщност едно уводно за художествените текстове място (преди нея е поместена само на първа страница една астрономическа характеристика на годината). „Бурени“ е назован и самият голям първи дял от поетически текстове в монументалния юбилеен

² Кръстев, К. „Бурени“ от Ал. Балабанов. // *Лит.* глас, № 119, 4 апр. 1931, с. 5.

³ Пак там.

том от/за Александър Балабанов „Из един живот“ (1934), а самата поема също стои на челно място. И съвсем естествено тя се споменава многократно от писалите в юбилейния сборник съмишленици и приятели (Кирил Кръстев помества тук своя отзив от „Литературен глас“). А разбира се, Яна Язова слага своя особен акцент в (авто)биографичното си есе, чиято втора част всъщност е пространен, цялостен неин анализ. Ето най-екстатичния пасаж: „Тая океанска свобода, тия сатанински премятания, тия сантиментални меланхолични пламъци и тоя внезапен, рязък смях сред най-приятното затишя на поемата, те са дните на един богат живот, пълен с борба и най-дълбоки противоречия.“⁴ Какво друго освен сюрреализъм може да бъде всичко това?

А що се отнася до моето голямо пристрастие от последните години – ранната поезия на самата Яна Язова, ще цитирам само избрани напосоки строфи от популярното стихотворение „Любов“ от сбирката „Язове“:

*И дълго тъй лежах, и зъзнах, и треперех – сама куп пепел догоряла...
Но... Утро – Утро ли пролазва? Лъчи ме с топлотата галят, земята е
огряна...*

*Клепачите ми трепват. Небето – в свежест то блести. Росата
разцъфтяла*

*По сочни и разтворени цветя, по зрели листи. Изправям се зашеметена...
И слънцето ликува над смъртта, горят ме радостните му лъчи.
Потрепвам... Озъртам се. Виждам, виждам! Не са умрели моите очи!*

*Събудена, разтърсена извиках... Възторг, гореща сладост!
А вик – като моя вик отнейде се обади. Ти? Ти!... Ти? Докосна ли лъчите?
Но ти! Ти?... Не, туй е моят, моят вик! Викът на твоята бурна радост
От слънцето – когато беше... жив. Възкръсват същи дните
На минатия път. На твоя огнен дух
Вика, вика на твоята радост пред изгрева аз чух!*

Но... тоя вик от моите уста? Устата ми – че още те от звука му треперят.

А това са могъщи корпуси от сюрреалистични текстове, несъбирани досега в ново време, непрочетени, неосмислени. За мен точно тези три първи книги на Яна Язова – „Язове“ (1931), „Бунт“ (1933) и „Кръстове“ (1934), са най-ценното, най-компактното, най-безспорното явяване на българския сюрреализъм.

Тук, в тази обзорна студия, при съграждането на тази българска верига от текстове на сюрреалистичното, съвсем не се опитвам да постигам изчерпателност, съвсем не търся и не давам всички възможни примери. В чисто литературноисторически план имам и големи скокове във времето, но те очевидно съществуват и обективно. Явяването на сюрреалистичното не е нито непрекъснато, нито е с очаквана ритмика. Няма „правилност“ на това

⁴ *Из един живот*. С., 1934, с. 508.

явяване, но то наистина се случва. Понякога може да се види като вълна (както е на предела около 1930 г.), но най-често е индивидуално осъществяване. Или, нека кажем като предварително обобщение: българският сюрреализъм не е нито школа, нито фиксирано в историческото време стилово явление. Той е дисперсиран, разпръснат, наистина непредвидимо спорадичен. И все пак той е вътрешно присъщ на новата българска литература; тя желае отново и отново да го изживее, да бъде драматично разтърсена (както казва Яна Язова) от радикалните му жестове. Непреживян масирано във времето (като школа, като доминиращ стил) и така неполучил в литературния процес своите отрицания, останал неоткроен, неназован и незабелязан в общите му типологии и сродство с другите национални – европейски и латиноамерикански сюрреализми, а и с общоевропейския сюрреализъм, той някак подмолно има запазената потенция да се яви изненадващо и да бъде отново трудно определим.

И ето сега, правим един голям скок и отиваме към вече осъзнатата в нейната канонична стойност и същност поема „Петима старци“ на Константин Павлов (публикувана за пръв път в книга в „Стихове“, 1965). Дори и сред неговите кратки, лаконични образци на гротесковата му лирика тази творба с цялостно разгръщащ се наистина сюрреалистичен сюжет също стои екзотично. Припомням не толкова дълго време стоялата енигматично линия на самите петима старци, а ето този някак весело-разхайтено възникващ разказ:

*Сигурно е станало дванадесет
защото
братът на милиционера крачи
върху разкривения перваз
на двуетажната им къща.*

*Той е дневен сомнамбул, горкият!
Иначе е крайно симпатичен –
нощно време свири на китара
и се носи, носи песента му,
от която помня само думите:
„Пепето е Кюрасо.“*

*Крачи братът на милиционера
върху покривите на двуетажната им къща,
а отдолу крачи брат му,
брат му – милиционера,
дето го наричат още Влхелм Тел.
(Карал брат си върху ябълка да стъпи.
Казвал, че от двеста крачки
щял да го уцели.)*

*Брат на брата отдолу говори:
„Братко, братко,
време ще се мине,*

*стоетажни къщи ще издигнем.
Пак ли ще се люшкаш по первазите
и с ненужния си тропот ще смущаваш
обедния сън на гражданите!“
И глава навежда под олука
(сто и два милиметрово дуло!),
и нагоре гледа през олука.
Вижда само слънцето
и брат си.
Примижава срещу светлината
само с лявото око,
а в кръста
чувства гъдел, чувства сладка тръпка
именно
от тежестта на пистолета.*

Може някои строги следовници на школата да възразят, че този преобърнат свят е прекалено логичен – в своята си логика, за да бъде мислен като сюрреалистичен. На такова раннобретонско възражение могат да се противопоставят множество родствени примерни текстове, за чиято сюрреалистична принадлежност няма никакви съмнения – вкл. някои от поемите на големия Витезслав Незвал.

И все пак, да повторим формулата: ако „Петима старци“ не е сюрреализъм, тогава какво е?

Отиваме нататък към прозата на Иван Динков, към охулената през 1970 г. повест „Хляб от трохи“ (може би във варианта „Моминството на войниците“). А ще намерим сюрреалистичност и дори в лирическата проза на Иван Давидков, в неговите фрагментарни лирически романи – например в „Билет за Бретан“ (1977). Пак да повторим, че имаме всички основания да мислим прозата на Борис Христов – неговата повест „Бащата на яйцето“, но и някои от неговите възникващи *фореми* и стихотворения в проза, като сюрреалистични.

Особен случай е поезията на Стефан Гечев – безспорно най-добрия български познавач на сюрреализма, и френски, и гръцки. Опитът от превеждането на толкова сюрреалистични антологични творби, от писането на толкова предговори и цялостни студии за явлението, този опит се чувства навсякъде: в детайлите на лаконичните, епиграматични стихотворения. Но като истински образец на типова сюрреалистичност ще четем неговата *скица за поема* „Пътуване“ (в също толкова критикуваната стихосбирка „Бележник“, 1967). Например ето този пети фрагмент от нея – „Симфония“:

*Пътят снишава и извива гръб
като котка.
Сега се изгърбва
и ни издига
над хълми и равнини*

*и ни разкрива внезапно
музиката на геометрията.*

*Тантели от желязо
сложни бродерии от бетонни колони,
шевица от тухли и оловни стъкла
в които греят слънца.*

*Пресечени конуси,
цилиндри,
кубове,
пирамиди,
чиито остри линии
смекчава строгият цимент.*

*Сред геометрията хаос –
спокойните вертикали на комините
с една накъдрена мисъл.*

*Град, сънуван от Евклид
сред заспалите сирени на полетата,
форми, родени от необходимостта
като дърветата и орбитите на звездите.*

*Причудливи яйца на бъдещето,
над които бдят
нежните разпятия на стълбовете
със високо напрежение
и загрижените силуети на
кулокрановите.*

*Родна земя, родна земя
разорана от мечти,
тръпнеща в радостно напрежение
от пресътворяването си в небе.*

И в този фрагмент сюрреалистичното е осмислено в рационалистическа перспектива; в този пространствено разгърнат производствен пейзаж има и нещо конструктивистко, което го сближава с „производствените“ маслени платна на Васил Бараков и Вера Недкова.

Още по-развихрено е сюрреалистичното поетово въображение в предпоследния фрагмент – „Прадеди“:

*Вечерната планина няма
да ни погълне.
Всичко се заковава на място.
Само тревите потичват още малко.
На челцата им – капчица пот*

*с по един кремав залез.
Ограждат ни ята от усмивки.
Зад пърхането на крилете им –
къщите. (...)*

И още:

*Село – вододел на води
и ери,
път на света
на който се срещат
черния ангел на тора
и черния ангел на нефта,
за да се полюлеят на трептящата
жица на времето
и да помечтаят със детска тъга
за белия ангел на атома.*

И финалът:

*В съня ни ята от усмивки.
Кацат по сърцата ни и те
затрептяват.*

Характерно и за тази творба е, че независимо от сюрреалистичните навеи тя не се отгласва толкова радикално от българските поетически традиции, че не плува само в някакви свои орбити. Напротив, тук, при цялостен прочит чуваме не само отгласи от „На повратки в село“ на Николай Марангозов (една сякаш реализираща консервативни утопии творба на бивш радикален модернист), но виждаме как се следва една най-обща конструкция на цивилизационното „завръщане“.

Поемата на Люлина Мехлева „Обратен дом“ бе публикувана през 1981 г. в сп. „Съвременник“ и веднага предизвика литературен скандал на така наречената *априлска дискусия*...

Ето какво пише за авторката проф. Светлозар Игов в предговора си към книгата, издадена със свързваща лента заедно със стихосбирка на майка ѝ Илина Петрова:

Поезията на Люлина Мехлева (...) не е плод на романтически девически мечти (характерен за по-ранни етапи на българската женска поезия), нито е дръзко себезаголени еротични пориви (избухнали в поезията от 60-те години насетне), тя е рожба на зрял и изстрадан екзистенциален опит, кристализирал в една трагико-иронична визия на живота, видян като „зле объркан мизансцен“.

С едно почти сюрреалистическо въображение предметно-образни „грубизми“ от битовото всекидневие се вплитат в сложни лирически констелации с ерудитски символни навеи в една поетика на разлюляното

съзнание – поприще на „демонски игри“ – в един омагьосан исторически свят, където „свинете хрупат бисерите на златната есен, а достолепността е емигрирала в миналото.⁵

И сега малко по-пространен фрагмент от самата поема „Обратен дом“:

*А спалнята –
какъв вертеп от мръсотия –
по ъглите заплитат призрачни котаци,
балдахини от паяжини,
географски карти на тавана,
гол клон отвън по хоросана драце
като рожба на аборт
с разкъсан пръст по съвестта на майка си.
Постелята –
поле на славни битки –
е псувня в лицето на хигиената достопочтена.
Като удариш с длан дюшека,
излитналите облаци кълбета
са прахолякът над полесражение,
пронизан от лъчите,
с които слънце и доспехи се обстрелват.
Над тоз харман се вие вечен хоровод
от знаменити и безвестни брачни двойки:
от Одисей и Пенелопа
през Ромео и Жулиета
до Наташа и Пиер Безухов
вършее се животът
на плодородни и неплодни бракове.
(А твоят собствен –
той е по средата –
имам две деца самотни,
нито е челяд, нито е без хич,
половин поне дузина –
това е вече домочадие.)
В дебрите на гънки
самите страсти на земята са застинали,
потта е призрак на кръвта –
агонии и рождения –
в чаршафената жълтина е заснет колаборационизмът
на живота със смъртта.
След плодородни стълкновения
телата дишат равно,
очите пият сладък сън,
от печката във ъгъла
се носи хлад и сгур.*

⁵ **Игов**, Св. Предговор. // Мехлехова, Л. Обратен дом. С., 1981.

*Стопанката назад по сипея на времето се спуща –
лъха на древна пепел и на sancta terra,
на мъж, донесен върху щита,
на заупокойна клада –
вой, ридания, коси развети,
нотки облекчение –
позора е отминал тази порта.
А стопанинът –
в какви съновидения душата му се утаява.
О, той се бори с турци
вече шест столетия
и няма край на този епос.
И никакви пердета –
свободен достъп за луната –
нека грее тези две глави
и ги съвместно подлудява –
лорд и леди Макбет,
облекли те пък в илюзията за корона
копнежа, който от утрото до гроба чак ни гони.
Възглавето блести от сол попита
от живите кристали,
що се отливат от очите.*

Трупането на толкова много предизвикателно груби битови детайли съвсем не е самоцелно. Цялата поема безспорно бе един шумен шамар на показното обуржоазяване на комунистическата върхушка (имам конкретни спомени за този радикален стремеж чрез слово да се разподобим от новобогатския корекомски „уют“ на червената буржоазия). Това бе едно драматично необожемско неприемане на този свят на псевдонормалното в условията на не само политическа ненормалност.

Неординерен, епатиращ е и самият автобиографичен поетов конструкт около финала на поемата:

*Децата се прибират
през балкона в тази къща,
а аз обувам стари кецове
и с часове обхождам покрива,
докато върже нишките
на някое стихотворение.
Понякога напълно го оплитам
– края му оттатък Витоша отлита.
Тогава сядам върху керемидите
и се любувам на пристанищната гледка.
В морето лятна листовина
къщията замечтано се полюшват,
всуе чаршафите издуват бузи
веригата на котвата да скъсат
ни една не тръгва
под тежестта на своите обитатели.*

Приведох като примери по-пространни пасажи поради пребиваващата все още в полуанонимност и полуизвестност поема „Обратен дом“ на тази – още една – българска сюрреалистка от 70-те – 80-те години на миналия век.

И това ми дава основание да формулирам още една литературноисторическа хипотеза: А не се ли дължи представата за липсващия български сюрреализъм и на това, че самият канон и самите канонизиращи механизми не допускат (поради множество причини) сюрреалистичното дори в своите периферии? Но не е ли така и с други „крайни“ стилови явления – дори и със сякаш „приетите“ експресионизъм и диаволизъм?! Властват някаква лоша добропорядъчност, някакъв страх от екстремния израз – на каквото и да е, независимо от темата. Самото ни литературно образование е заразено с някакво наивно благодушие. (Нима всички от моето поколение не помним, колко трудно премелваха за тийнейджърските ни глави нашите учители разположените по „нетрадиционна“ строфика силни и груби думи дори на Гео Милев и Никола Вапцаров, въпреки че господстващата идеология ги фаворизираше.)

Ясно е, че Биньо Иванов ще стане големият пример и образец на сюрреалистичност в новите времена – от стихотворението суперемблема „До другата трева“, през тематизиращото съня „Човек преди да спи, си мисли“, но още повече с ето това стихотворение – „Много денем“, неговото начало:

*Кога се е заспало, дали е сън било,
тъмното креци от циферблата,
тъмното – студено и мъгла.*

*Да затворя пак очи, и нищо.
да лежа докрай и до начало,
да лежа до другия му край.*

*В тоя град и всички живи селища
хиляди по две очи затварят,
ясни ми са те съвсем в мъглата.*

В цялата поезия на Биньо Иванов основополагащият за сюрреализма мотив за съня е вплетен виртуозно, оркестриран е в много посоки. Тази тема не е единствената, която сродява Биньо-Ивановата поезия със сюрреализма. Още по-силно това се случва чрез гениалната полифонична къса поема „Утрин и после“:

*Корен дълбоко в небето,
бял и червен, или жълт.*

*Изад лъжливата граница
църкват ресните ти росни,
катеричката се протяга –
дълга е колкото бора.*

*Корен дълбоко в небето,
още невникнал в обора,
волът си реши езика,
цял ден за теб се приказва.*

*Шарен петък чак в полето
скача от студ изкипял
ъглите ти да догони;
може би ти го преследваш,
може би много отдавна
ти от върха си го сблъскал,
корен дълбоко в небето.*

Могъщ, помитащ всичко сюрреалистичен екстаз!

Сюрреалистичността на поезията на Биньо Иванов е посочвана многократно в различни литературоведски съчинения. Ще приведа само един пример от текст на Биньовия приятел проф. Енчо Мутафов. След размишления за това, как българската народна песен е укрила в себе си древни митически представи, критикът пише: „Така песента ни се е усложнила и е стигнала степента на „български сюрреализъм“. Биньо Иванов трябва да се търси там. Не във фолклора, а в отложени древни гласове – „прогонените ни богове.“⁶ Ако във френската поезия имаше *еволюция* от дада (от деструкция, от насилието над езика) към сюрреализъм, то при Биньо Иванов с последната му предсмъртна стихосбирка „Часът на участта“ (1998) имаме някаква особена деволуция от сюрреалистичност към нещо като дадаизъм, към пълното разрушаване на сечивото на поета.

Трябва да припомня, че в късните си проявления сюрреализмът невинаги е екстремен, предизвикателен, радикален, брутален и дори отблъскващ. Той има и своите *меки* изрази. Ето например в това стихотворение на един разбунтувал се срещу диктата на *паната* Андре Бретон симпатичен и толкова обичан в България поет – песенника Жак Превер:

Paris at night

*Trois allumettes une a une allumees dans la nuit
La premiere pour voir ton visage tout entiere
La seconde pour voir tes yeux
La derniere pour voir ta bouche
Et l'obscurite tout entiere pour me rappeler tout cela
En te serrant dans mes bras*

⁶ Мутафов, Е. Изначалното и после. // *Биньо Иванов* в българската литература и култура. С., 2010, с. 29–30.

Paris at night

*Три клечки кибрит – една подир друга запалени в мрака.
Едната – за да погледна цяло лицето ти.
Втората – за да погледна очите ти.
Третата – за да погледна устата ти.
Пълен мрак след това – за да си спомня всичко,
Когато до мен те притискам.*
(Прев. Веселин Ханчев)

Такива *меки форми* на сюрреалистичност можем да намираме и в българската литература.

*Ноември 2013 г., юли – август 2015 г.
София*

Виолета Дечева

Цветан Марангозов и политическото писане в драмата

През 1996 г. за пръв път на сцена в България, в Народния театър, на сцената „На четвъртия етаж“, се показва пиеса на Цветан Марангозов. Това е „Гъбата или обратното на обратното“, моноспектакъл на Стоян Алексиев, поставен от Клод Бонен. Пиесата е писана една година преди това, през 1995 г. в Мюнхен, където Марангозов пише (но година по-рано, през 1994) и „Усмивката на страха“. Двете пиеси той неслучайно по-късно издава в едно книжно тяло.¹

Различни от познатия начин на писане на пиеси в българската традиция, двата текста на Цветан Марангозов не предизвикват особено силен отзвук, дебат или дори съпротива. Не само защото проблематизират живота на българина, живял в тоталитарното общество, а това е проблематика, която по онова време вълнува малцина в българския театър. А и защото те без съмнение представляват смущаващо непознат тип мислене и писане в литературата и драмата.² Почти десетилетие по-късно, през 2005 г., излизат и по-ранните пиеси на Марангозов под заглавието „Музеят“³, писани в Германия в периода от 1961 до 1964 г. След тяхната поява вече може да се каже, че в българския театър и литература са налице всички пиеси на Цветан Марангозов. „Гъбата или обратното на обратното“ се занимава с човека и насилието в системата на комунистическата държавност. На едно първо, тематично, ниво изглежда, че пиесата е откровено политическа. Както „Усмивката на страха“, така и останалите, по-стари, пиеси на Марангозов са посветени на отношенията между човека и структурите на насилието върху него. В същото време обаче се

¹ **Марангозов**, Цв. Гъбата или обратното на обратното. Усмивката на страха. С., 1999. Първото издание на пиесите е на изд. „Христо Ботев“: **Марангозов**, Цв. Гъбата или Обратното на обратното : Монолог. Усмивката на страха : Картини на едно завръщане. – София: Христо Ботев, 1995.

² Различност, проблематизирана отчасти в много тясната, специализирана публичност на театроведската и литературоведската общност: вж. семинара „Драматургията на 90-те“ на Летния университет през 1996 г., проведен в Сливен, текстовете от който бяха публикувани във в. „Култура“, и конференцията на Института за литература – БАН, със съответния сборник: *Битие* и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът. С., 2002.

³ **Марангозов**, Цв. Музеят. Драматургия 1961–1964. Мюнхен. С., 2005.

оказва, че тъкмо тази видима тематична връзка с политическото на неговите пиеси е трудно податлива на анализи, изследвания и операции на тълкуване в познатите кодове и на драмата, и изобщо на литературата в българската културна традиция.

Трудностите при рецепцията на Марангозов като проблем на изследването му са рефлектирани отчетливо от Албена Хранова при прозата му (романа „Безразличният“⁴) и от Елка Димитрова⁴ при драмата (Гъбата) в техните анализи на етическия свят на субекта в произведенията на Цветан Марангозов. За Николай Аретов също „Проблемът за отношението му към българските и чуждите традиции предполага много по-задълбочено изследване“⁵. Разглеждането на неговата драматургия от гледна точка на политическото писане в драмата би ни дало възможен отговор при изследването на този проблем. В предложението тук текст ще се опитам да покаже драматургията на Марангозов като част от една традиция на мислене на политическото писане в западно-европейската, и в частност особено на немскоезичната, драматургия, за която няма памет в българския културен опит. Доколко могат да се разпознаят отделни, частични отзвучи от тази традиция в българската литература и изкуство на XX век като цяло, е въпрос на отделно изследване. Тук ще ме интересува единствено как драматургията на Цветан Марангозов се разполага в традицията на мисленето на политическото като нагласа, която структурно определя заниманието с изкуство изобщо – особено през 70-те.

Да започнем с въпроса: „Пред какво разбиране за живота на субекта в политическото, пред какъв тип разбиране за политическата позиция на драмата, на драматическото писане изобщо изправя читателя и зрителя Марангозов, след като опитът за анализ чрез тематичната редукция в опозицията „личност-комунизъм“ очевидно не работи продуктивно?“ С основание Албена Хранова отбелязва за главния герой в „Безразличният“, че на „подобен типаж не му трябва специално комунизъм, за да се наслаждава толкова много на страданието и на смъртта си“⁶. Не по-малко сериозно и провокативно е методологическото наблюдение на Елка Димитрова, че мисленето на моралния принцип в текстовете на Марангозов среща съпротивата на драматургичния текст на интерпретативни подходи, които го разполагат в познатата ни „хуманистична“ традиция в българската култура; традиция, която бих нарекла по-скоро романтико-сентименталистка. Тук ще предложа поглед към проблема за политическото в драматургията на Цветан Марангозов в контекста на традицията на политическото писане в драмата на модерността:

⁴ Вж. *Битие* и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът. С., 2002, с. 110, 156.

⁵ Аретов, Н. Българска емигрантска литература: Поглед от дома. // *Словото*. Бълг. виртуална библиотека, [март 2009]: <http://www.slovo.bg/showwork.php?AuID=38&WorkID=16629&Level=1>

⁶ *Битие* и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът. С., 2002, с. 156.

Първо, разглеждайки пиесите му като част от една традиция на мислене и политическо писане в европейската драма от втората половина на XX век, и второ, анализирайки политическото като критическа позиция на автора към всяка идеологически цялостна конструкция или идея, която функционира в текста чрез типа субект, който той създава, а също и чрез автореференциалния режим на работа на текста като „материал“, като езикова плоскост.

Ще свържа анализа респективно и с типа театралност, който интенционално предполага подобен начин на мислене и представяне на политическото в драмата.

ПИСАНЕТО ЗА/НА ПОЛИТИЧЕСКОТО В ДРАМАТА

Политическата драма и театър в едно класическо разбиране означават представянето на човека в битието му на политическо същество в Аристотелевия смисъл, тоест като *zoon politikon*, вписан в устройството и живота на полиса. „Добрият живот“ за Аристотел, реализирането на „телоса“, на човешкото същество е възможен единствено в обществения ред, в качеството му на социално същество, на *zoon politikon*. Оттук драмата в Модерното време се е разбирала като политическа, когато нейната „душа“ (за Аристотел „фабулата е душата на драмата“), тоест „*mythos*“, или фабулата, респективно – действието, е политическа. В този смисъл в една много сериозна традиция в европейската модерност драмата се определя тясно като политическа, когато сюжетира върху въпроси, свързани с отношенията между човека и властта, или по-точно върху отношенията му с държавната власт, доколкото държавата и отношенията между нея и обществото са централният дебат във философската и политическата мисъл на Модерното време, и най-вече на Просвещението.

Иначе казано, сюжетиранието върху проблеми от политическия живот, вземането на теми от политическия живот на обществото изобщо или използването на преки тематични и сюжетни референции от сцената към живота на проминентни политически фигури се смята за *differentia specifica* на политическата драма.

Освен това тя е драма в традицията на миметичния театър, който се дефинира чрез подражанието. В него драмата се определя чрез „фабулата“ и „конflikта“, който от своя страна е задължителен за създаването на образа на персонажа. Чрез представянето на субекта в конфликт или представянето на конфликт/ите между идеите и субектите следователно се конституира и *действието* в драмата. В тази логика и при представянето на сцена, независимо от избрания интерпретативен ход и метод от режисьора, се предполага, че обикновено са неизбежни преките или косвени тематични и сюжетни аналогии, референциите към политическите проблеми в извънхудожествената реалност. Драматическите автори използват в сюжета различни фигури като метафори или алегии, които да провокират пряко вниманието на читателя/зрителя към поставения във фабулата политически проблем.

През 70-те години на ХХ век този тип политическа драма е изцяло преосмислена. В историята на драмата и театъра тя е известна с понятието „ангажирана драма“, като част от новото разбиране за едно „ангажирано изкуство“ изобщо. В театъра и драмата политическото има напълно различни представители – от Фридрих Дюренмат, Макс Фриш и документалната драма на Петер Вайс или Ралф Хохут до пърформансите на Ливинг тийтър. И сюжетите, които избират тези автори, и начините, по които работят с тях в драмата, са напълно различни. Нещо повече, всеки от тях дори формулира своя естетика, изискваща специфичен сценичен език. Новите естетически кодове, които те създават (параболата и гротеската при Дюренмат например или въвличането на документален материал в стихотворен ритъм, в конструиране на хорове и наситена с конфликти езикова реалност, като при Петер Вайс например) оповестяват възникването на новите „политически“ пиеси като текстове, които представляват автореференциални художествени плоскости.

В същото време те представляват нови светове, които обаче разчитат на познатите нагласи в традицията на миметичния театър, тоест отново на „фабулата“ и субектите в конфликт. Можем да ги видим като нова версия на политическата пиеса, но отново в логиката на тематизиране и сюжетиране пряко или фигуративно върху проблем от политическия живот на обществото.

Именно традицията на този тип политическа драма, мислена чрез историята и героя, е най-успешно усвоена чрез киното и медиите от пазара. Тя е жанрово преработена в най-различни версии от медийния дискурс и entertainment-индустрията, особено с развитието на новите технологии през последните двайсет години. Вече е трудно да си представи човек всякакъв тип talk show без конкретни политически теми, истории от деня, участието на политик или фигура, която да коментира конкретно политическо събитие. В този смисъл драматичното като драматургична структура и техники, които създават напрежение в действието, за да заразяват с емоции, за да привлекат зрителското внимание върху фигура, тема или позиция от политическия живот, са усвоени от медийната индустрия и телевизионните сериали и отдавна не са „запазена марка“ на драмата и театъра. Това, което социолозите и политолозите, изследователите на медиите и театроведите⁷ наричат „театрали-

⁷ Ще посоча тук само някои имена: Херфрид Мюнклер (Münkler, Herfried (Hg.): *Strategien der Visualisierung: Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verl., 2009.); Славой Жижек (Žižek, Slavoj: *Denn sie wissen nicht, was sie tun: Geniessen als ein politischer Faktor*, Dt. Erstausg., Wien: Passagen-Verl., 1994.); Ерика Фишер-Лихте (Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 6. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), Ева Илоуз (Illouz, Eva (1997): *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press; Illouz, Eva (2006): *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt: Suhrkamp) – това са само някои от изследователите на театрализирането на публичността, разбирано именно чрез използването на съзнателни стратегии на драматизиране и инсцениране, а не в смисъла на „обществото на спектакъла“ на Ги Дебор.

зация на публичността и обществото“, може да се види като доведената до крайност, доведената до завършената си форма и дори до напълно изразходваната си форма политическа драма, мислеща политическото чрез фабулата, темата, героите.

МАТЕРИАЛЪТ. РАЗРИВИТЕ

Пиесите на Марангозов обаче би трябвало да се видят в една друга традиция на мислене на политическото писане, която е относително къса и има своето начало в някои от постановките на брехтианската теория за театъра като естетико-критическа практика, противопоставена срещу разбирането на театъра като естетико-съзерцателна, терапевтична социална практика. В следвоенната драматургия тази традиция се развива колкото в критическото преосмисляне на Брехтовите идеи, толкова и в една друга, много сериозна съпротива към тях.

Пиесите на Петер Хандке, на Томас Бернхард, на Елфриде Йелинек, на Бенар-Мари Колтес, на Жан Жьоне или на Хайнер Мюлер са различен тип реализации на тази нова традиция на политическо писане в драмата. Политическото в нея вече се изразява чрез друг тип позиция. Хайнер Мюлер я формулира най-добре: „Ако изкуството изобщо има някаква функция, то тя е да направи действителността невъзможна. В двойния смисъл. И това би бил политическият принос на изкуството. Който не може да е в материала. А само в действието към материала.“⁸ Става дума за позиция на текста/представлението, която разколебава принципите на организация на реалността чрез самата театрална конвенция. И в този смисъл употребата на текста, на познатия в театъра сюжет, като „материал“ е от решаващо значение, защото по този начин е възможно осмислянето му, рефлектирането от зрителя.

За Хайнер Мюлер използването на материала е продължение на Брехтовата идея за преработването на вече наличните сюжети с цел историзирането им и откриването на временните конфигурации на социалното, на гестусите, за да бъде накаран зрителят да рефлектира собствената си социална реалност. Но той не само критически я преосмисля, той се противопоставя на нейната назидателност и възпитателна ефективност, като разглежда самата работа с езика и със „сюжетния“ материал като политически акт. Текстовата реалност трябва да накара четящия/гледащия да напусне комфорта на удвояването на реалността чрез театъра, да разколебае неговата увереност и цялост.

В тази логика немският театровед Ханс-Тийс Леман вижда политическия залог на постдраматичния театър именно извън миметичната традиция, извън традицията на репрезентивната театралност. Той разглежда политическото извън артикулациите му в определен вид език, извън пълното му деклариране чрез определена езиковост. Политическото писане е проява на

⁸ Müller, Heiner. Geschichtspessimismus oder Geschichtsoptimismus sind nur zwei Begriffe fuer Geschichtunkentnis, in: Sprache in technischen Zeitalter, 25. Jahrgang, Hg. v. Walter Hoeller und Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin, 1987.

начин на мислене на политическото не като изказ на система от възгледи; то невинаги е идентично на действия и възгледи, невинаги е ясно артикулирано в мотивите за поведението на един човек или група от хора. То се явява според Леман в една относителна „независимост от специфичен език, в който то се артикулира“. В този смисъл политическото писане се проявява в цезурата, в дискурсивните разриви, в конструктивните липси и тъкмо те са продуктивните му мотори.

От тази гледна точка политическият текст не препраща към друга реалност и не изисква появата на друга действителност. Той провокира увисване над празнотата, докарва до невъзможност възстановяването на целостта и така текстът отказва да се превърне в „дублет“, да удвоява политическата или изобщо каквато и да е реалност. Но подобна стратегия означава отграничаване и разтърсване също така чрез позоваването на персонализираната и свързана винаги с морализаторството позиция.

Така за Леман зрителят/читателят е въввлечен в критика на „морализиращия дискурс“ в перспективата на една винаги в изкуството „практически напълно невъзможна справедливост“.⁹ Подобно разбиране на политическото критически домисля негативната естетика на Адорно. Тя е особено близка на пиесите на Марангозов не само заради биографичната му принадлежност към поколението на критически мислещите просвещенската традиция интелектуалци, философи и писатели от следвоенното поколение в Западна Германия през 70-те.

Пиесите му са херметически езикови реалности, които от гледна точка на така формулираното от Леман политическо писане са напълно самореференциални, защото вътрешната парадоксалност на всеки образ (стилистична фигура или персонаж) прави невъзможно функционирането на езика като израз на каквато и да е цялостна система от политически възгледи (на автора) или съвкупност от мотиви, които да водят персонажа, фигурите в нея. Те функционират изцяло в дистанция, в критическо поставяне под въпрос от автора на всяка кохерентна система от възгледи. Във фокуса на внимание остават провокацията към етическата равностметка на читателя/зрителя и към направените от него етически избори. Така в пиесите му същественото са именно разрывите, прекъсването, в което попадат езикът и персонажът посредством парадоксите и противоречията.

В тази логика можем да разберем и изказването на Марангозов „Аз не съм поет“¹⁰. Тоест като резултат от склонността му да произвежда форма не чрез „нормативната“/адекватна поетическа форма, а чрез нейното създаване-и-разпадане. В неговите пиеси обикновено героите са хвърлени в дебат върху

⁹ **Lehmann**, Hans-Thies: Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Berlin: Theater der Zeit, 2002, S.15.

¹⁰ На представянето на книгата му „Избрано“ през 2006 г. в книжарница „Хеликон“: http://www.helikon.bg/news/500_tcvetan-marangozov-az-ne-sam-poet-a-avtor-kojto-pishe-riadko.html

етически казус, но не чрез представяне на история, а чрез разказване на история. Самото разказване не се представя, а се превръща в противоречиво, дълбоко парадоксално въвличане (на гледащия) в разказването. Така текстът не работи в режим на миметично, фикционално удвояване на реалността, а обратно – завлича реалността на гледащия в режима на парадоксалната езикова работа на самия текст.

В „Гъбата“ един човек (фигура на човека изобщо), живял в тоталитарно общество, разказва как това общество е направило от него убиец. Разказва го чрез собствената си биография – публично. Той изрича нещо, което е било, своето минало, в откровено заявено „тук и сега“ пред публика. Личният, автобиографичен момент, от една страна, въвежда интимност, необходимост от споделяне, и поражда доверие към разказа, а също и лиризм на изповедта, изречена като поема. От друга страна, нейната публичност превръща тази биография в предмет на обсъждане: Един човек се изправя пред всички, за да изповяда живота си. Това е публична изповед. Той пита чия е вината за това, че станах, че се превърнах в убиец? Той е едната страна, а другата е зрителят. Зрителят трябва да чуе внимателно тази изповед и да вземе отношение към нея, а не да съпреживява. Затова Марангозов посочва отделно действащо лице като зрител – *Една жена на втория ред*. Целта не е персонажът да преживее катарзис, да се освободи от миналото и да продължи пътя си. Целта е той да обсъди публично това минало. „Гъбата“ не е монодрама, а „драматизирана“, самопосочваща се публична изповед.

В тази изповед на обсъждане, на дискусия е поставен проблемът за това как обществото, в което е живял този човек, разрушава основни за християнската цивилизация етически корективи на човешкото действие, като разменя, като преобръща техния смисъл. Местата на доброто и злото – Доброто (истината) и Злото (лъжата) – са разменени. Толерирана е лъжата, тя е по-важното в това общество: „Обратното е винаги по-логично, по-верно.“ Действащото лице *Индивидът* започва живота си с лъжа. Въпросът на майка му от какво е ужилен: „Оса ли беше, или змия?“ го тормози до края. Той я излъгва, за да разбере по-късно, че колкото повече лъже, толкова по-ценен е той за обществото си и толкова по-възможно става изпълнението на желанията му, на индивидуалните му амбиции. И колкото повече лъже, за да се измъкне от него, толкова повече то го държи като пленник. Така пред зрителя е изправена фигурата на човек, чийто живот е изграден върху позволената, необходимата за личния му успех лъжа, в резултат на която той става убиец.

Констатирането на този факт предизвиква в съзнанието на гледащия поредица въпроси. Един възможен например е: „Аз лъгал ли съм?“ И независимо от това, какъв е отговорът, от него зависи неговата собствена позиция в момента, тоест дали той ще оневини или обвини Индивида и ще приеме понататък това като причина за страданието си сега. Друг възможен въпрос е: „Защо аз, който не съм лъгал като този тук пред мен, сега страдам?“; „Действително ли обществото, в което съм живял, имаше нужда само от лъжата?“ и т. н. Както и да се умножават тези въпроси, те кръжат около основни ети-

чески категории, водят до обсъждането на прокарването на граница между Истината и Лъжата, между Доброто и Злото. Така, чрез парадоксалността на разказа, текстът довежда зрителя пред необходимостта да се изправи неизбежно в критическа дистанция към един, в разбирането на Ханс-Тийс Леман, „морализиращ дискурс“, за да си даде сметка за собствената морална позиция. Затова опитът за „театрализация“ на текста е в някакъв смисъл напълно излишен. Театралността на текста е във възможността да разиграе фигурите и да ги отстрани.

В дебата върху етически категории зрителят се въвлеча чрез стилистични фигури като алегорията – лост на прехвърляне на парадокса в полето на личния опит. Това са „гъбата“, „усмивката на страха“, „музеят“ и пр. Страхът е като гъба, която всмуква човека, но и гъбата е образ, който се сблъсква със самия персонаж, изправен пред категориите: „Сега имам възможност да приключа красиво/ Без срам/ без вина/ Срам/ Вина/ Разкаяние“¹¹. Нещо повече, в речта на персонажите неслучайно категориите са написани с главни букви сякаш понятията встъпват като образи, подобно на алегоричните образи в средновековното „моралите“: „СТАРИЯ: Отмъщението не е брат на Справедливостта/ Сестрата на Справедливостта е прошката/ МЛАДИЯ: Всеопрощаващата прошка – десертът на всяко престъпление“¹².

В обобщение да кажем: Езикът на Марангозов не създава свят от образи, картинна цялост (каквато създава художественият език например на Хайнер Мюлер), а сблъсква идеи, позиции, избори, тоест отваря пукнатините в света на идеите, или по-точно – на ценностите на гражданския ред, поставя ги под съмнение. Думите в пиесите на Марангозов работят като понятия в смисъла, в който говори за своите пиеси Петер Хандке: „Думите, от които възникват пиесите, не създават картина на света, а понятие за света“¹³. Театралността на тези пиеси за него се определя от изразността на езика, който не наподобява предмет, образ, реалност и който в действителността е „устен израз“ (Хандке). В този смисъл и за Дюренмат пиесите на Хандке са като музикални партитури, които трябва да бъдат разчитани от режисьора, а актьорът е жонгльор, трапецоиграч в езика. Така театралността, разбираана като представяне на кохерентна фикционална цялост, е използвана от Марангозов в езика като стилистична фигура, като метафора на играта на идентичности. „Театърът“ е фигуративно въвлечен в осъждането на етическите казуси от субекта и в неговото конституиране и така е демистифициран като загадъчна, творческа дейност. Постановянето на пиесите на Марангозов на сцена в този смисъл изисква подчертаването на известна „антитеатралност“ и открояване на думите-като-понятия (вместо създаването на картина), на ритъма/поетичното, а не на психологичното. Ако има театрална традиция, от която текстовете на

¹¹ **Марангозов**, Цв. Гъбата или обратното на обратното. Усмивката на страха. С., 1999, с. 42.

¹² Картина шестнайсета на „Усмивката на страха“. – Вж. **Марангозов**, Цв. Цит. съч.

¹³ **Handke**, Peter. Bemerkungezu meinen Sprechstuecken. In: Publikumbeschimpfungen. Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 2008, S. 95.

Марангозов са най-далеч, това е традицията на психологизация, на психологическия театър.

МОДЕЛЪТ НА ИНТЕЛЕКТУАЛНО-ЕКЗИСТЕНЦИАЛИСТКАТА ДРАМА

По-голямата част от пиесите на Цветан Марангозов са всъщност радио-пиеси, а други са телевизионни пиеси, писани през 60-те в Германия. Значение за този избор оказват и възможностите, които той вижда в тези тогава нови медии. От своя страна той развива езиковата форма на драмата в логиката на едно политическо писане, в което критическото мислене се изразява чрез фокусиране върху значението на избора за субекта в конкретната драматургична ситуация. Тоест – по начин, по-различен от този, за който ставаше дума дотук и по-близък до интелектуално-екзистенциалистката драма, която получава нов тласък по това време, а иначе има своето начало в експресионистичната драма (на Стриндберг, Кайзер, Толер, Хинкеман и пр.).¹⁴ Те имат фабула, но героят не се състоява чрез конфликт и респективно – действие, а по-скоро се появява и разпада чрез парализата на действието, тоест чрез една безизходна ситуация. Върху този тип драма може да се види и тежката сянка на философията на екзистенциализма на Камю и Сартр, но и на Бекет. В същото време пиесите на Марангозов показват и съвсем различен опит от живота в комунизма, особено от живота и позицията на интелектуалеца. Марангозов го вписва откровено в самия сюжет, без да търси обобщаващи или стилизиращи фигури.

Тези пиеси Марангозов издаде в сиво-синя книжка, която малко прилича на тетрадка, на дневник. На корицата един Карл Маркс плаче зад гърба на спретнат мъж с костюм и вратовръзка. Това е всъщност афиш от постановката на първата пиеса – „*Бунтът на покорните*“, и една малка стрелкичка в ъгъла му сочи към надпис с дребни букви на немски „Експеримент със свободата“. На гърба на книжката има друг анонс и друга стрелкичка, която сочи към представянето на друга пиеса: 19.30 ч. Място на срещата: Миналото. Общо пиесите в книгата са шест и са писани между 1961 и 1964 г., по време на емиграцията му в Западна Германия.

Сюжетите на първите четири са от 50-те години на миналия век в България. В „*Бунта на покорните*“ компания се събира във вила извън София по време на унгарските събития и реагира на мистификацията шега на един от гостите, монтирал новинарски запис с „падането на „народната власт“ в България. В „*Музеят*“ мъжът на бивша революционерка, превърната в икона, се влюбва в учителка, завела децата в музея на името на жена му, и се осмелява да ѝ разкрие лъжата за миналото на революционерката, която накрая се оказва, че е известна на всички. В „*Пигмеят*“ член на ЦК прегазва човек и наследник на фабриканти поема доброволно вината, а честният свидетел „пигмей“ –

¹⁴ Впрочем това е драматургична традиция, която българската драматургия не познава, с малки изключения в силно авторизирана версия на Гео Милев – и в текстовете, и в сценичните реализации.

катаджия, избира мълчанието. Само последните две пиеси са със сюжети от немската действителност.

Ситуацията във всичките пиеси е безизходна. Дискусията е разгорещена, но изборите, които правят персонажите, се оказват напълно илюзорни. Действието се развива бързо и моментната трансгресия, създаваща перспектива за радикален обрат в ситуацията, се проваля. В края на всяка пиеса всичко продължава постарому – биографиите трябва да се почистват от мръсните петна, появили се след „шегата“, музейният ритуал на лъжата продължава, неприятната нощ в полицията е отминала, немският депутат от „По стръмното“ припада и не разбира как е възможно доброволно да се бута изправен автомобил по нагорнището. Впрочем в тази пиеса добре се вижда как самото действие на бутането на колата е всъщност стилистична фигура, алегория на смисленото действие, възможно единствено като лишено от прагматика, от прагматична цел – така както в една утопична перспектива е възможна изобщо *справедливостта* или *доброто*.

Този тип драма цели обсъждането на един основен въпрос, рефлектиращ тогавашната политическа и обществена ситуация като екзистенциална, и той е: „Как човек може да не се страхува, да е и свободен, и на страната на истината?“ Марангозов не представя образи и не дава отговори, а отваря възможности за обсъждане на етически казуси. В затвореността на ситуацията той среща варианти на най-широк кръг типове и биографии. Усещането за статичност и безизходност идва не само от затвореността, от безизходността на ситуацията, но и от атемпоралността, от въведеното от автора безвреме. *Музеят* като чистия образ на безвремето, на превърнатото в пространство *историческо време* е дори избран за заглавие на сборника с пиеси. И от тази гледна точка можем да видим изправянето срещу традиционната пиеса, в която настоящето/действието вмества и миналото и бъдещето. Целта на пиесите е, вместо да представят паралелна реалност, да провокират зрителя/читателя към откровена и по-сложна дискусия. Това е политическият залог, за който те играят. (В българската драматургия нещо подобно представляват пиесите на Георги Марков.) И затова драматургията, която предлага Марангозов с тази книга, е по-близка на интелектуалната динамичност на ситуацията и напрежението на дискусията в пиесите на Вацлав Хавел, отколкото до метафизическата самота на субекта в драмата на абсурдизма или антипиесата на Йонеско например, с които обикновено е сравнявана.

В нея на дискусия са подложени архетипни за християнската култура ценности, като жертвата, посветеността, отдадеността на другия, които за автора са изначално разколебани в обществения ред за модерния субект изобщо – от двете страни на Стената. Тук отново можем да видим връзката в пиесите му с моралитето като квазидраматическа форма, правеща възможно обсъждането на моралните избори на субекта като политическо действие, тоест преобразуваща функцията му от „проповед“ в публичен дебат за проблематичността на истината и „живота в истината“ при модерния субект.

В крайна сметка, в пиесите на Марангозов *идеята за субектността остава в някакъв смисъл ретроромантическа*, тоест разпознаваща субекта чрез упражняването на екзистенциалния избор и оттам на неговото „ставане“ в смисъла на Рикъор, който разглежда етическия свят на субекта като свят на утаени избори. Само че при Марангозов именно тази идея е поставена на дебат като принципно проблематична и най-добрият пример е „Гъбата“ – „Оса ли беше, или змия?“ В пиесите, както и в поезията му, субектът изобщо е сам сцена на сблъсък на истини и направени избори,¹⁵ а „полагането на идентичността“ за Цветан Марангозов според Боян Манчев „е неотделимо от разцепването на самия субект“¹⁶.

От гледна точка на отношението между сцена-и-зала драматургичната форма на интелектуално-екзистенциалистката драма, използвана в по-ранните му пиеси, която показахме дотук, както и разгледаната по-горе понятиеност, материалност, ритмичност и, най-сетне, автореференциалност на езиковата плоскост в късните му пиеси от 90-те прави невъзможен идентификационния режим между зрителя и показания като „изначално разединен, разцепен“¹⁷

¹⁵ Радосвет Коларов го разглежда като „арена на взаимно изключващи се твърдения“. – Вж: **Коларов**, Р. От(т)окът на съзнанието и поезията на Цветан Марангозов. // *Лит. вестник*, № 1, 19–25 ян. 2011. За Морис Фадел той е също „отвъд субектността“ – вж. **Фадел**, М. Следсъбитийното в „Градината на епилога“ – текст, представен на конференцията „Цветан Марангозов в литературата, политиката, театъра и киното“, НБУ, София (19.11.2010.)

¹⁶ **Манчев**, Боян. „Децата на Русо“. Насилието без свещеното. // *Битие* и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът. С., 2002, с. 7.

¹⁷ Пак там.

Сладкият хюбрис: има ли женска постмодерна поезия на 90-те?

Краят на ХХ в. вече остана в българската литературна история като един от най-интересните и продуктивни за критическо наблюдение периоди. Родилната мъка на усилията да се измъкнат от прегръдката на соцреалистическите ангажменти, от една страна, авангардистките импулси към сътворяване на (поредната) „нова поезия“, от друга, белязаха дълбоко и специфично творческото поведение на мнозина поети. Това дава възможност да бъде изведена и формулирана една сравнително обща, по-цялостна и концептуално дефинирана посока на развитието след 1989 г. И както винаги, когато става въпрос за преломни явления, критиката започна да проявява нетърпелив интерес и повишена активност. Ако приложим един колкото прост, толкова и убедителен критерий за важност, т.е. ако обгледаме броя на изписаните критически страници, бързо ще разберем кое явление е било възприето като централно и представително за започналите промени: постмодернизъмът – закъснял, жадуван, осмиван и съблазнителен едновременно. В подобна ситуация става важно да осмислим (и) мястото на българските поетеси сред него. В действителност залогът е по-голям от „вместване на жените“ в едно – повече или по-малко – централно явление. От отговора на въпроса „Има ли женска постмодерна поезия?“ ще зависи донякъде и решаването на по-общия литературноисторически проблем способни ли са (как? откога? най-сетне...) поетесите да творят авангард в границите на българската литература.

Постмодернизъмът в нашата поезия от края на ХХ в. тръгна по своя литературноисторически път, придружен от две сериозни изследвания: „Българската поезия в края на ХХ век. Част втора“ на Пламен Дойнов (2007) и „Поезията на 1990-те: българско и постмодерно“ на Пламен Антов (2010). Ще се опитам да представя досегашното решение на проблема с „женския постмодерн“ чрез съпоставително позоваване на три изследвания: двете вече посочени книги, към които добавям своята студия „Бедата на матриарха: жените и канонът в литературата“ – не защото е важна колкото тях, а защото се занимава именно (и единствена) с „женското писане“, при това едновременно с процеса на неговата поява преди края на ХХ в.¹ Използвайки като пример

¹ Макар че ще цитирам по текста в книга от 2002 г., студията е публикувана за пръв път в периодичния печат преди края на 90-те години.

всяко от тези изследвания, ще формулирам (с малко произволна метафоричност) три различни интерпретативни решения на нашия проблем; ще ги означа като *Неприсъствената позиция*, *Двусмислената позиция* и *Блуждаещата позиция*.

„Неприсъствена“ е позицията, която в най-голяма степен отказва реалност на „женския постмодерн“. Кратко вметнати имена на поетеси можем да срещнем само в общото *Въведение* към книгата на Пл. Анто̀в; ще ни бъдат достатъчни два пръста, за да ги изброим. Миглена Николчина е вместена сред „едно ясно обособено поколение“ на „младата поезия от втората половина на 80-те години“; и макар че това са преобладаващо автори от вълната на високия модернизъм, част от тях ще се развият в постмодерна посока през следващото десетилетие.² Мирела Иванова е спомената като част от „цялостната пърформансова дейност на формация „Петък 13“ от самото начало на 90-те“³; по-скоро като „перформатори“, отколкото като писатели, тя и Бойко Ламбовски изиграват своята роля в първия етап на българския постмодернизъм, макар и най-вече на равнище „авангардистки рефлекс“⁴. Толкова за „женския постмодерн“. И макар че Пл. Анто̀в няма конкретни разсъждения в тази посока, можем да възприемем неговата концепция като представителна за по-цялостното неприсъствие на жените в поетическия постмодернизъм от края на ХХ в.⁵

„Двусмислена“ ще нарека позицията, изразена във втората книга от изследването на Пл. Дойнов. Частта за постмодерната поезия завършва със списък от тридесет и пет „стихосбирки на постмодернизма (1992–1999)“. Тук сякаш намираме едно облекчително разрешаване на поставения проблем: седем от всички тридесет и пет заглавия (или 20%) принадлежат на жени. Ще ги изброя, защото това е първият списък, с който можем да си послужим от тук нататък: М. Иванова, „Разглобяване на играчките“ (1995); М. Николчина, „Асимволия“ (1995) и „Кратки разкази за любовта и писането“ (1998); С. Чолева, „Вход“ (1996) и „Отиване връщане“ (1997); Кр. Димитрова, „Образ под леда“ (1997); Ам. Личева, „Втората Вавилонска библиотека“ (1997). Този ясен и спретнат списък обаче се оказва сдвоен с далеч не толкова ясна интерпретация вътре в самия критически текст. Най-неочаквано половината от изброените авторки (С. Чолева, Кр. Димитрова и М. Николчина) са представени портретно (включително с вече споменатите книги) в следващата глава, за „новия автентизъм“ и „лекото писане“ (посока, емблематизирана от силното

² Анто̀в, Пл. Поезията на 1990-те: българско и постмодерно. Пловдив, 2010, с. 26. Същото наблюдение се повтаря и на с. 30.

³ Пак там, с. 31.

⁴ Пак там, с. 48.

⁵ Все пак трябва да се има предвид и това, че публикуваната от него книга е само третата част от цяла трилогия върху българския постмодернизъм. И макар че от написаното за концепцията на другите (все още незавършени) книги не става ясно дали поетесите ще получат по-голямо внимание, не е невъзможно и те да се превърнат в обект на изследване.

присъствие на Ек. Йосифова), при това редом с очевидно не-постмодерни поетеси като Р. Панчовска и М. Томова. Вътре в самата глава за постмодернизма жените са представени като част от него само на равнище отделни стихотворения и прояви, но не и цели книги.⁶ Особено двусмислено е положението на М. Иванова. Със своя „особен патос срещу иронията“ тя „демонстрира самосъзнание за създаване на постмодерна поезия срещу постмодернизма“⁷; в крайна сметка е определена като представител на „новата сериозност“, която около средата на 90-те се превръща в „централно основание на новия автентизъм“⁸.

„Бедата на матриарха“ е студия в три части; едва третата част се занимава с онази българска литература от 90-те години, която е „написана от жени по не-„мъжки“ начини“⁹. Измежду поетесите са цитирани Кр. Димитрова, М. Николчина, А. Личева, С. Чолева и В. Захариева като представителки на онези „традиции, които изплъзват женското писане от канона на представите за „женска литература“¹⁰. Постмодернизъмът е вместен в този концептуален контекст по доста неясен и терминологично произволен начин. „Женското писане“ е определено и като „постмодерна лирика“, без да се доказва и специализира подобно твърдение; за авторката тази връзка очевидно се е оказала някак „естествена“ и саморазбираща се от гледната точка на нейните представи за „нова лирика“.

Така вече виждаме, че ясният отговор на въпроса *има ли постмодерна поезия от жени през 90-те години* все още не съществува; недвусмисленото твърдение е или премълчано, или дифузно размито във взаимно противоречиви твърдения, или делегирано на саморазбиращата се очевидност. Това прави още по-наложителна потребността да намерим някакъв отговор; и сега вече, от дистанцията на започналото второ десетилетие, той няма никакво оправдание да бъде нито колеблив, нито произволен, нито полупремълчан.

Ако използваме за основа наблюденията на Пл. Дойнов и Пл. Антоу, ще успеем да формулираме поредица от особености, които са специфични за постмодерното в българската поезия от края на ХХ в.

– Неизбежно всеки тръгва оттам, че постмодернизъмът е генетически свързан с развитието на модернизма. Както показва името му, той не би могъл

⁶ Като принадлежащи към постмодернизма се споменават „отделни стихотворения в книгите на М. Николчина“ (с. 175), „акцентите и спектаклите на Петък 13“ (с. 175), А. Личева изобщо не се споменава в тази глава, а се появява мимоходом като пример за „новото женско писане“ във връзка с митовете и приказките в главата „Пренаписване на традициите“, отново редом с не-постмодерни авторки като Яна Букова, Цв. Еленкова и Мария Вирхов (с. 89–97).

⁷ Дойнов, Пл. Българската поезия в края на ХХ век. Част втора. С., 2007, с. 196.

⁸ Пак там, с. 197.

⁹ Кирова, М. Бедата на матриарха: жените и канонът в литературата. // Кирова, М. Критика на прелома. С., 2002, с. 236.

¹⁰ Пак там.

да съществува без своето родилно ложе, но в същото време се оказва вплетен в система от противоречиви „едипални“ отношения с родителската инстанция. Всеки постмодернизъм е „амбициран да преодолее и отмени с появата си модернизма“¹¹; той „на пръв поглед подражава на модерността, но като усилва отделни традиции и модели, всъщност я превъзмогва – най-вече чрез интензивно деконструиращо повторение“¹². Деконструиране, разпад на традициите, съпротива срещу установените високи модели, борба с всички инстанции на властта да се произвежда културен смисъл – това е задължителна и непроменлива характеристика на иначе многоликия постмодернизъм; неговият „контрамодерен генезис“¹³.

– Деконструиращата стихия на постмодернизма намира пълен израз в специфичната употреба на словото. Езикът се възприема като най-големия възможен диспозитив на социални значения; той не просто изгражда традицията и обслужва властта, той *е* и традицията, и властта, включително като микромодел-реплика във възпитанието и допустимата идентичност на отделния индивид. По тази причина езикът трябва да бъде непрестанно подлаган на усъмняване, предизвикван, атакуван и разрушаван в иманентно присъщите му идеологически функции. От друга страна обаче, той е най-силното средство за пораждање и проява на „новата идентичност“ и новото съзнание на постмодерния човек; постмодерният човек на практика се случва в езика, той е в буквалния смисъл на израза *говорец човек*.

– Българският (респективно източноевропейският) постмодернизъм става възможен в публичната си зрелост едва с разрушаването на тоталитарния комунизъм. Поради това и неговата исторически специфична изява се оказва вложена в „метафората за смъртта на комунизма като последния оцелял от големите метаразкази на модерността“¹⁴. Тук аз имам съмнения в готовността и още повече в способността на комунизма да произвежда метаразкази от модернистичен тип. Факт е обаче, че именно комунистическият (голям) разказ за нашето настояще и минало се превърна в най-значимият център за преки политически атаки на българския постмодернизъм, особено през първата половина на 90-те години. Оттук в поезията навлязоха гражданският патос, политическата семантика, публичната жестикулация на част от авторите, огрубеният (понякога до цинизъм) злободневен език.

– И трите особености, които посочих дотук, се срещат и превръщат в художествена действителност чрез опита да се „пренапише българското“ в творчеството на поетите-постмодернисти. „Централният сюжет, около който се състоява същинският български постмодернизъм през 90-те и чрез който той постига зрялата си национална специфика, е сюжетът за

¹¹ Антов, Пл. Цит. съч., с. 10.

¹² Дойнов, Пл. Цит. съч., с. 144.

¹³ Пламен Антов дори твърди, че „контрамодерност е генетически синонимично понятие на постмодерност“. Цит. съч., с. 15.

¹⁴ Пак там, с. 36.

българското като езиков феномен, утаено в свръхидеологическия мета-разказ на Канона¹⁵, твърди Пл. Анто¹⁵. „За българската постмодерна поезия тъкмо езиковата работа върху традициите на българското и неговите идеологии се явява може би най-първия фундамент“¹⁶, обобщава и Пл. Дойнов¹⁶. Проблематизирани и карнавално разиграни са високи фигури и събития на българската история. (На преден план излиза Възраждането като време, в което са родени или ретроспективно положени най-стабилните митове на колективната памет.) Високият пласт на родната митология е деконструиран именно в способността му да се проявява и възпроизвежда в/чрез словото. Развива се система от алтернативни топоси на усещането за принадлежност към родното: писатели, измъкнати от прахта на забравата; „малки“, частни случки и фигури на историческия процес; преобръщат се връзките между поколенията („инстанцията на дядото“ вместо едипово на-товарения баща); оценностява се наивният автентизъм на селото, на забравения произход...

– Постмодернизъмът бързо съгражда нов тематичен регистър на своята поетическа практика. Неговите пространства „се намират в „долницата“ на света, но не в смисъла на Бахтин, а – нека я наречем – възвишената долница на света. Смърт, нищо, празнота, бездни, пещери, хтонически пространства, подмоли, подземия – ето местата на възвишеното...“¹⁷. Изчезва идеята за недопустими теми и забранени думи; нахлуват явления като „просташкият сленг“ и скандализиращата игра с „нормите на езиковото благоприличие“¹⁸. Тялото превзема поетическото въображение, погубвайки „красотата на душевното преживяване“.

– Техниките и похватите, с които стават реалност новите идеи и теми, най-общо и кратко могат да бъдат представени като: пародия/автопародия; мистификация; пастиш; интензивно ползване на клишета от езика на литературата, политиката, всекидневието; често цитиране; смесване на езици; нетрадиционна ортография (промени в графиката, правописа, иконичния статус на словото); фрагментарно структуриране на стиха; употреба на лирически наратив; нонсенс и т.н.¹⁹.

– Всичко това създава усещането за карнавал. Играта, лингвистичните фойерверки, мнимото забравяне-и-припомняне, подигравката и пародията съграждат новия карнавален език, „един младенчески език, обозначаващ тоталното пресъчиняване на катастрофиралия свят“²⁰. Понятията *компилативност*, *еклектичност* и дори *плагиатство* изгубват своя пейоративен смисъл;

¹⁵ Пак там, с. 49.

¹⁶ Дойнов, Пл. Цит. съч., с. 140.

¹⁷ Пак там, с. 203.

¹⁸ Пак там, с. 157.

¹⁹ Подробно за „предпочитаните техники и похвати“ вж. Дойнов, Пл. Цит. съч., с. 155–156.

²⁰ Анто, Пл. Цит. съч., с. 38.

те започват да означават *безсрамния генезис* на новото сред отломките на посткатастрофичния свят.

– Важен шрих на парадоксалното в цялата ситуация е фактът, че краевековният постмодернизъм стана възможен с теоретичните и човешки ресурси на академичната хуманитаристика. Всички автори са хора с висше образование (или студенти, които междуременно ще го придобият), най-често университетски преподаватели – хора с подчертана ерудиция, информираност и осъзнати амбиции за успех. В България постмодернизмът може да бъде определен като „академичен постмодерн“, той използва университета за своя база и „скрит топос на теоретическите си основания“²¹.

Сега вече – на този, макар и набързо шрихиран, концептуален фон – можем да се обърнем пряко към творчеството на поетесите, които – в една или друга степен – попадат сред авторките с постмодерна нагласа. Моите наблюдения обхващат десет книги на шест поетеси: М. Иванова, М. Николчина, Кр. Димитрова, С. Чолева, А. Личева и В. Захариева. Възможно е да пропускам някои имена и прояви, но все пак това са фигурите, които присъстват трайно и оказват забележимо влияние върху публичното пространство на 90-те.

Модерният генезис, или родилната свързаност на постмодернизма с модернизма, е първата и неизбежна особеност, която би трябвало да изследваме. Има логика да помислим, че той ще бъде най-добре изявен сред онези авторки, които са започнали да публикуват най-рано, още през 80-те. Нека вземем за пример М. Николчина. Нейните първи стихосбирки „Три след полунощ“ (1985) и „Скръб по Далчев“ (1993) наистина са белязани с късномодерни настроения, типични за младото поколение интелектуални поети на 80-те години. Разликата идва с „Асимволия“, излязла само две години по-късно, и то не защото отрича вече поетата модернистка линия. Новото тук е концептуалният феминизъм – теоретично информираният проект да се съгради нова („женска“) идентичност на лирическата героиня и на нейната българска читателка. „Асимволия“ крие силен градивен патос, формиран под влияние на постструктуралистичния философски феминизъм, особено в психоаналитичния прочит на Юлия Кръстева. Тя задава една като цяло модернистка посока, която не достига задачата да подрони, проблематизира и разруши модерното (женско) съзнание. А и не би могла да стигне до нея, след като няма подобно съзнание в българския културен живот до 1989 г. Точно обратното: „Асимволия“ е лирически активистки проект да се компенсира липсващата модерност на лирическата жена. Ако държим да видим нещо деконструктивно в нея, то ще бъде в закономерната необходимост да се разчисти пространство за градеж на новата идентичност в полето на културната памет. Всъщност всички книги, за които говоря (независимо от степента им на свързаност с идеята за женско освобождение) проявяват ангажимент към разграждането на онези

²¹ Вж. Дойнов, Пл. Цит. съч., с. 147.

(традиционни, патриархални) стереотипи, с които до този момент се е дефинирало женското битие.

Симптоматичен е интересът към митологията и приказките, защото именно в тях (или поне в по-късната им западна употреба) се задават най-устойчивите клишета на женствеността в патриархалния свят. Кр. Димитрова, авторка без експлициран феминистичен ангажимент, озаглавява първата си книга „Тринадесетото дете на Яков“. В образа на библейската Дина проговаря потиснатата, забравената в културната памет, натирената извън уменията за героичен жест единствена дъщеря на митологичния патриарх. По същия начин проговарят „онемялата“ и „глухонемите“ на С. Чолева; алегоричната „глухоняма“ на А. Личева материализира новата женскост: това е мъдростта отвъд уменията да се постига опит чрез обичайните сетива. Глухонямо-слепотата на лирическите героини от този период символизира отказаното присъствие на женска духовност в патриархалния свят. Опозицията „мъжко“ (което включва и традиционното женско) – „женско“ светоусещане е много силна в първата стихосбирка на А. Личева – „Око, втречено в ухо“ (1992). „Лошото“ око, или окото, с което гледа/е гледана жената до този момент, представя агресията, традиционните роли в дома и публичното пространство, разделението и противопоставянето според половата принадлежност на личността; то се случва в огледалото, което показва на човека само това, което той иска/може да види. Срещу него книгата изгражда образа на „доброто“ око – невидимото око на душата и разкрепостената алтернативна чувствителност. В следващата си стихосбирка, „Втората Вавилонска библиотека“, А. Личева има вече цял цикъл, който пренаписва традиционния героизъм на древногръцката митология; по това книгата прилича много на „Асимволия“ и пряко потвърждава задачата на нейния цикъл „Амазонки“.

В годината на „Втората Вавилонска библиотека“ (1997) Кр. Димитрова издава „Образ под леда“ – книга със силна тенденция да се препрочитат в пародийно-ироничен план героичните (мъжки) митове на културната памет. Обичайното съдържание на древногръцкия митологичен тезариус е обогатено с библейски фигури и герои на академско-вавилонския епос за Гилгамеш. К. Димитрова обаче няма склонност да заменя демодираните митове на патриархалния героизъм с нови разкази, които издигат на преден план мирогледната позиция на разкрепостената модерна жена. Високото (съзидателното, героичното) и ниското (популярното, ежедневно) при нея са еднакво „достойни“ за обекти на ирония и пародия, без задължително да имат някакво отношение към проблематиката от джендър тип, макар че тя все пак би могла да се появи, макар и не точно по женска линия, например:

Дядо Мраз е фалшив.

Пепеляшка – еснафка.

Всъщност принцът обичал брат си.

(„Отминавайки“)

На Кр. Димитрова принадлежи най-последователната и дръзка „женска“ игра с клишета, митологеми и „вечни ценности“ през 90-те години; може би това е накарало Пл. Дойнов да помести „Образ под леда“ в списъка на пост-модерните книги. Тогава обаче става загадъчно отсъствието на В. Захариева, още повече че в нейните стихосбирки от 90-те „Кокошката със зашитото око“ и „Кадрил късно следобед“ съпротивата срещу сексисткия универсализъм на популярните клишета намира авангардистки решения. Тези книги са наистина любопитно явление: тяхната поетика съживява някогашната ефектност на сюрреализма с неговата склонност към абсурдното и гротескното, с фантазмената деформация на човешкото тяло и предметните форми. Възкресяването на европейския авангард от първите десетилетия на ХХ в. в самия му край може да бъде определено като мъртвороден бунт; от наша гледна точка обаче то притежава две черти, които му придават известна значимост. Първо – умение да се впише в общата атмосфера на празничен хаос и карнавално „все-можене“; второ – то сякаш се опитва трескаво да набави на българската женска поезия афинитет към авангардизма, какъвто тя никога до този момент не е притежавала.

Тук не мога да изброя всички „модерни“ черти на женската поезия от 90-те години, но непременно искам да спомена толкова характерно градивния опит да се пораждат „свои“ общности. Най-напред това е **общността на пишещите жени** и на жените творци изобщо. Отвъд Касандра, Сафо и Пентизелея се появява желанието за духовно общуване/идентификация с нестандартни писателки като Емили Дикинсън, Силвия Плат, дори Ерика Джонг. На второ място, става въпрос за конструиране на **нова читателска публика**. Ще прескоча Николчина и Личева, където подобен стремеж е зададен в теоретично-концептуален план, за да дам интересни примери от „Вход“ на С. Чолева. В стихотворения като „Две поетеси, две разговарящи“ (впрочем посветено на В. Захариева), „Писмо от тази, която не знаела що е страх, до друга, която пишела телеграми“, „Тю!“ („Знаеш ли, скъпа моя...“) попадаме на нещо, което – колкото традиционно, толкова и парадоксално – липсваше в българската литература до този момент: лирически дискурс, който метафорично бих назовала **женски разговор**, или **разговор между жени**. Тук е мястото да си спомним още една от провокациите на В. Захариева – печата *Само за жени* на няколко езика върху корицата и по страниците на „Кадрил късно следобед“. И вече на трето място – в най-широк план – бих отбелязала всеприсъстващата склонност към консолидиране на „женски отношения“ и на принадлежност към **хипотетичната общност на жените изобщо**. Тази тенденция очевидно е част от лирическият климат в началото на 90-те, защото ще я срещнем добре изявена у авторки, които бързо ще я изгубят през следващите години, като М. Иванова и Кр. Димитрова. Присъствието ѝ откриваме също така в книги, които не можем да свържем с практиката на постмодернизма, например първата стихосбирка на Н. Радулова „Лице“. Споменаването на Радулова впрочем ни кара да забележим още един аспект на женското писане. Склонността към общува-

не, към самообвързване в духовна общност с друга/други жени прескача границата, която отделя литературата от живота. Между М. Николчина, А. Личева и Н. Радулова съществуват връзки не само на дискурсивно-концептуално равнище. Става въпрос за ясно очертана приемственост между три поколения, формирана чрез образованието в университета, по линията „учителка-ученичка“. Самата М. Николчина има моменти на лирическа идентификация с фигурата/ролята на Бл. Димитрова. Подобна връзка между четири поколения поетеси е напълно ново явление в българската литература и заслужава да бъде отбелязано въпреки не-постмодерния му характер; друг е въпросът защо става възможно именно в контекста и атмосферата на постмодерната ситуация.

Нека вече се опитам да обобща сложните отношения между модернизъм и постмодернизъм в женската лирика от 90-те години. Феминизмът²², който представлява по принцип модерно явление със склонността си да съгражда цялостна идеология, нова идентичност и женски общности, в българския културен живот парадоксално се случва в условията на силна тенденция към постмодернизъм. Онези поетеси, които са най-очевидно склонни към постмодерна игра, в същото време изпитват най-силно влиянието на феминизма, тъй като са сред най-интелектуално търсещите и теоретично информирани пишещи жени. Опитът им да „съвместят“ (по-често чрез импулсивни решения) двете тенденции неизбежно води до отслабване на контрамодерната тяга, която е толкова важна, за да се дефинира „същинският“ постмодернизъм. „Женското мислене“, независимо дали става въпрос за осъзнато влияние на чужда теория (М. Николчина, А. Личева, Н. Радулова), или за импулсивна потребност от алтернативен тип преживяване (Кр. Димитрова, С. Чолева, М. Иванова, В. Захариева), подронва контрамодерното в постмодернизма на българските поетеси. То извежда на преден план задачи, свързани с артикулацията на лирическият героизъм и с формирането на подходяща за него публика, които са (били) характерни за етапа на традиционния модернизъм, неслучен до този момент в българската литература, създадена от жени. Изключително интересно е да се наблюдава как две твърде различни епохи се случват едновременно, макар и за кратко, около средата на 90-те години. Женската поезия в този момент проявява особеностите на класически модернизъм – толкова по-силен, колкото по-силно е влиянието на феминизма като академична теория и/или житейска позиция. От една страна – съпротива срещу добре улегналите клишета, в които се мислят високото и героичното, достойното и видимото в човешкото битие. Именно този аспект на женското писане през 90-те години най-често се възприема като проява на постмодернизъм, но той е постмодерен само дотолкова, доколкото има генезис в общия срив на „вечните ценности“, настъпил след

²² В този случай използвам термина метафорично, в опит да назова по възможно най-кратък начин много по-общия и разнолик стремеж към освобождаване на женското лирическо преживяване от клишетата на традиционните представи за женственост.

1989 г. В същото време обаче деструктивният афинитет на женската поезия е съпроводен от силна (всъщност по-силна и по-актуална от него) тенденция към съграждане, към конструиране на алтернативни цялости (идентичности, общности, роли) със средствата на лирически език. Иначе казано, потребността да се съгради (най-после) неженствена женска позиция на лирически изговор завладява „постмодерната“ женска лирика на 90-те години в степен, която блокира възможността да се извърши онзи контрамодерен поврат, който по принцип откъсва постмодернизма от неговия модерен генезис и задава обсъжданата му от всички критици деструктивно-карнавална специфика. От важно значение се оказва фактът, че женски лирически модернизъм не е съществувал никога досега в българската културна традиция и усилията по неговото (градивно) наваксване се оказват импулсивно приоритетни в условията на интелектуалната свобода, настъпила с края на комунистическия режим.

Опитът да се пренапише женската лирическа идентичност в поредица от алтернативни прояви²³ ангажира голяма част от творческата енергия на младите поетеси.²⁴ Успоредно с разрушаването на някои склерозирани в своята интерпретация митове, той предполага пораждането/съграждането на новото женско присъствие като типичен „голям“ проект на лирическото съзнание. Това на свой ред подронва нагласата към борбена съпротива срещу обичайните (исторически, културно и национално формирани) „големи разкази“, които притеглят вниманието на постмодерната лирика, създадена от мъже. Много бих искала да заема обичайната антиесенциалистка позиция, казвайки, че в изкуството няма мъже и жени, има само силни и слаби творци, но няма как да си затворя очите, когато ясно се вижда, че „мъжката“ и „женската“ лирика (поне в определени моменти) могат да имат свои специфични задачи и пътища към тяхното осъществяване. Тук въпреки не става въпрос за „мъжки“ и „женски“ същности, а за исторически формирана (или неформирана, липсваща) позиция на мъжко и женско културно присъствие, каквато е модернизмът например.

През проблема с „големите разкази“ стигаме до необходимостта да разгледаме и въпроса с политическата позиция на женската лирика.²⁵ Най-добро-

²³ Част от тях са „сериозни“ и по своему героични във високия пласт на модерното мислене (като упорито търсените женски митологични проекции в древногръцки културен контекст у М. Николчина и А. Личева), други са зададени в ироничен и съзнателно пародиен план (тук особено подходящи са някои самоидентификации на лирическата героиня у В. Захариева като хлебарка, жаба „със зловни брадавици“ и кокошка със зашито око; също така „домашната вещица“ на Кр. Димитрова).

²⁴ Можем да го сравним с практиката по себизмисляне, самопораждане и себевъдворяване в някаква модна роля/модел, типична за поетите-модернисти от времето до Първата световна война, например страдалчеството у Яворов, жречеството при Пенчо Славейков, еротичната виталност на К. Христов и т.н.

²⁵ Спомняме си, че политическият ангажимент – като иронично отрицание на комунистическото ни минало и/или като отношение към някакво злободневно събитие –

то, което бихме успели да приведем като пример, е свързано с участието на М. Иванова във вече споменатите „пърформансови прояви“ на Петък 13, както и отделни текстове в ранните книги на Кр. Димитрова (такива са стихотворенията „Ура! Ура! Ура!“ и донякъде „Целувка с изкуството“ от „Тринадесетото дете на Яков“). Симптоматично е разцеплението в публичните прояви на А. Личева. От една страна, помним нейните преки, дори агресивни прояви на политическо мнение като журналист и редактор в *Литературен вестник*; от друга – нищо, нито следа от граждански патос в лирическите книги, които издава по същото време. Като че ли съществува пропаст между писането на А. Илков и А. Личева, макар че двамата споделят еднакви граждански и професионални позиции в този момент. Изглежда така, сякаш сме изправени пред необходимостта да направим избор между две радикално различни мнения. В първия случай ще кажем, че постмодернизмът умее да бъде много, много разнообразен (почти без граници на разпознаваемата специфика), във втория – ако приемем А. Илков за „класик“ на българския лирически постмодернизъм, тогава женската поезия от края на ХХ в. просто не може да бъде наречена постмодерна.

Към същата дилема ще ни отведат и наблюденията върху умението/желанието на женската лирика да деконструира в пародиен план високия пласт на традицията в националната идентичност.²⁶ Срещаме множество Пепеляшки, Снежанки и амазонки, но нищо от диспозитива на родната митология, включително като легендарни фигури на колективната памет. И всъщност какво по-точно бихме могли да очакваме: Гюрга Самодива, Райна Попгеоргиева или Вела Пеева? Българският пантеон на „незабравимите“ е изключително беден в раздела си с женски фигури; там трудно се намира какво да бъде подложено на пародия и травестия. И все пак това не е верният отговор. Липсващите фигури можеха да бъдат наваксани, включително с мъжки образи. Факт е обаче, че тази поезия не разпитва съставните елементи на женския свят: няма усъмняване в толкова баналния образ на добрата/своята майка; липсва нещо като „инстанцията на бабата“; няма контрамодерна носталгия по изгубената автентика на селското, дивото, родното; няма нито една книга, която да пародира известна христоматия, антология или стихосбирка... По-скоро обратното. Вместо устрем за преобръщане на високата национална традиция в словото – недвусмислен поклон пред Словото, материализирано в присъствието на поети-класици. Вече е 1993 г., когато М. Николчина издава „Скръб по Далчев“. Със стихотворението „Конспект II“ М. Иванова става автор на странния жанр *почтителна пародия*; този текст представя нейния „принос към постмодернизма“ като „два куплета, задигнати най-почтително от Николай Лилиев“. Нека да забележим, че тук дори не става въпрос за възраждане на някаква женска

представлява съществен и характерен белег за присъствието на постмодернизъм в нашата лирика от 90-те години според всички нейни изследователи.

²⁶ Особеност, която беше наречена „централен сюжет“ (Пл. Антов) и „най-първия фундамент“ (Пл. Дойнов) на българския постмодернизъм.

литературна традиция, а за любовна почит-идентификация с мъже-класици на словото, със самото Слово в техните образи, а това безспорно е класически модернистки жест.²⁷

И когато вече сме заговорили за поетическото слово, нека да продължим по-нататък и да изследваме неговите „женски“ употреби в контекста на специфичния постмодерен подход. Нека да си признаем, че дотук се почувствахме по-скоро обезнадеждени, отколкото убедени в желанието си да докажем по недвусмислен начин наличието на „женски“ лирически постмодернизъм.

Отношението към словото изведнъж сякаш отваря хоризонта на нашите позитивни очаквания. Започваме да провиждаме характерните рефлексии на съпротива и бунт срещу неговите идеологически и дисциплинарни функции. Предговорът на „Асимволия“ ясно назовава проблема в джендър план („езикът е мъжки“) и го дефинира с терминологията на френския философски феминизъм като „заболяване на безкрайността на езика“. И ако тук диагнозата си остава посочена главно във встъплението към същинския поетически текст, следващата стихосбирка на М. Николчина ще бъде радикално и цялостно положена в проблема за болестта на фалочентричното слово и в опита за неговата женска пре-артикулация, включително като (анти)език на „семиотичното“ преживяване.

В не толкова демонстративен, но все пак концептуално аналогичен план и „Втората Вавилонска библиотека“ провежда своята политика на отказ от традиционното слово (словото принадлежи на мъжете, се казва в „Онтология на художествения език“); женската способност да се пише поезия има нерационален, дори ониричен характер; тя е „азбука, която в съня си уча“. В. Захариева, пословична със своето „дивашко“ втурване в реда на езика, с неговото ту сюрреалистично, ту дадаистко „оварваряване“, също изговаря феминистката съпротива срещу властта на „мъжкото“ слово:

*И все пак какво наказание да превеждам през думите
това, което мога да изразя само с тяло. Какво наказание
наистина. Да пиша.*

По-нататък се появява алтернативата на женския език, както в семиотопията на Ю. Кръстева:

²⁷ Единственото значимо изключение от тази обща нагласа е стихотворението „Жал по майките-икони“ на Кр. Димитрова:

*Намразвам поетите,
които се прехласват по това, че майките им
приличали на изстрадали светици.
[...] Всеки, който е превърнал
майка си в светица,
няма оправдание.*

*Да, сега искам този език, който провижда жената и казва:
Човеко, върви...*²⁸

В момента, в който напуснем влиянието на френския феминизъм обаче, усъмняването в значимостта на „обикновеното“ слово започва бързо да намалява, а заедно с това и опитът да се открие неговата женска алтернатива. В първите две стихосбирки на Кр. Димитрова все още можем да срещнем постмодерни реакции към поетическата неприкосновеност на словото,²⁹ макар и като елемент на по-общата съпротива срещу „клишетата, с които живеем“. Напразен ще бъде опитът ни да открием някакъв бунт срещу „умората“, „фалоцентризма“ или дисциплинарните функции на езика в книгите на М. Иванова и С. Чолева. В крайна сметка би трябвало да направим извода, че „постмодерният“ бунт срещу капана на словото-власт в женската лирика през 90-те години е пряко зависим от степента, в която се оказват усвоени философските уроци на западната феминистика от 70-те години. Извън тях поетесите проявяват слаба нагласа да атакуват действителността чрез разпадането на онзи език, който реализира възможността да се възпроизведат социалните норми.

Нашето търсене продължава в посока на следващата постмодерна характеристика: новия тематичен регистър, особено в онази негова част, която изразява алтернативния характер на лирическото преживяване от 90-те години и е разположена във „възвишената долница на света“ (Пл. Дойнов). Веднага ще забележим силна амбивалентност в предпочитанията на изследваните дотук поетеси. От една страна – вече познатите ни (модернистично) високи теми: присвояване/усвояване на правото да се пише „като жена“; борба за нови роли и идентичности извън палитрата от представи за женственост; нови идентификации в полето на културното минало... От друга страна обаче, тъкмо бунтарството, което поражда тази тематика, генерира прояви, лесно измерими с идеята за постмодерен бунт срещу „недопустимите теми и забранените думи“. В този случай е много трудно да се открие и назове някаква ясна граница, още повече че тя сякаш не съществува и в съзнателните усилия на самите авторки.

„Долницата на света“, повече или по-малко възвишена, се появява преди всичко като преосмисляне на лирическия опит в 1 л. ед. ч., като натурализиране и снизяване на представите за (женски) лирически героизъм; нейната образност задава възможни решения на стремежа да се еманципира българската поезия (и особено женската ни поезия) от сантименталността

²⁸ И двете стихотворения са от „Кадрил късно следобед“, с. 12 и с. 35.

²⁹ Тяхната най-силна проява е темата за „уморените“, „изхабени“ думи в „Образ под леда“, например:

Всичко измислено е отдавна казано.

Всичко казано е вече изпробвано.

[...] Думите са уморени.

(„Утъпкан свят“)

като критерий за възвишен лиризм. В мнозинството от случаите този процес добива видимост през употребите на тялото и чрез антиестетизацията на женския сексуален опит. Това навярно е най-„скандалното“ в писането на новите поетеси; то в най-голяма степен провокира и дразни традиционните вкусове на по-старомодната част от българската читателска публика. Типичен пример за нейната възмутена реакция представлява един публицистичен текст на Н. Инджов, назрявал повече от десетилетие, публикуван след като самите авторки са позабравили бунтарските настроения на 90-те години.³⁰

Особено любопитна за нас е лекотата, с която Инджов придърпва упреците във вербален цинизъм, възпитаване на разврат и безотговорност към красотата на словото под разперения концептуален чадър на своите представи за постмодернизъм³¹. Във фокуса на неговата атака попадат М. Николчина и С. Чолева с парчета от текстове, в които на преден план е излязъл опитът да се радикализират антисентименталните настроения чрез преднамерено огрубяване на телесния опит.³² В действителност, ако Инджов си беше направил труда да проучи по-сериозно краевековната лирика, щеше да открие и други примери на антибългарски модернизъм, създадени от жени. В. Захаријева, особено в „Кадрил късно следобед“, гонейки съзнателното оварваряване на езика, успява да разпадне тялото на мъжа, а заедно с него и всяка благопристойност на женското поведение:

*Откъде се взе,
вампир, идиот,
заври си в гъза ореола,
мръсен скъперник,
какво носиш в торбата на това тяло,
дай всички секрети...*

Дори М. Иванова си е позволила почти-неприличен език, опитвайки се да вмести екзистенциалните тревоги на своята героиня в постмодерен режим:

*... и мълча,
и целувам бърливо Звездния Мишелов,
вдишвам го съдбоносно,*

³⁰ Вж. **Инджов**, Н. Модерната литература? Не е в еротиката и порнографията (Интервю). // 24 часа, 3 март 2009 г.

³¹ Разбира се, той не използва сложния термин постмодернизъм, а го заменя с фразата „антибългарски модернизъм“, противопоставяйки го на „истинската модерност“, която съществува в някакво хипотетично „единно българско литературно пространство“. Типични представители на антибългарския модернизъм са Г. Господинов, А. Илков, М. Николчина и С. Чолева, т.е. точно тези автори, които Инджов би назовавал „постмодерни отродители“, ако притежаваше тази фраза в интелектуален запас.

³² Цитирани са известни стихотворения като „18 сантиметра“ и „Първична сцена“ на М. Николчина, „В забранения град“ на С. Чолева.

*прегръщам го диво
и го чукам с любов.*

(„Ушите ми се разлистват да чуя какво мълчиш“)

Налага се да си зададем въпроса защо именно разкрепостяването на женската „долница“ изглежда толкова лесно видимо като „антибългарски модернизъм“ за традиционния естетически вкус? Отговорът всъщност е доста обикновен: защото патриархалното мислене винаги се е грижело да въдвори (своите представи за) женския сексуален опит в пространството на сантиментално-баналното, на онова, което възпитава почтените домакини да четат розови романи и да гледат сапунени опери.

Налага се все пак да признаем, че натурализирането на женското преживяване се случва в сравнително скромни граници; можем дори да кажем – в една книга и две половини. Цялата книга е „Десет разказа...“ на М. Николчина, а двете половини са „Вход“ и „Кадрил късно следобед“. При М. Иванова можем да говорим по-скоро за (едно) изключение; Кр. Димитрова и А. Личева по принцип не го допускат. С това почти се изчерпва и употребата на груб, цинично-телесен език; за поетесите, които все пак го рискуват, той има подчертано експериментален характер и концептуално промислен генезис в желанието им да бъдат новаторски (пост)модерни.

Сега вече ни остана да проверим само още една от избраните характеристики на краевековния поетически постмодернизъм – умениято да се прилагат специфични „техники и похвати“. За да не се впускам в много подробности, веднага ще кажа, че в „женската“ лирика можем да срещнем всички основни похвати и подходи, типични за „мъжката“. Най-пълноценно доказателство би представлявало творчеството на Кр. Димитрова. Това по принцип е най-ироничната, най-ангажираната със социални теми, най-разнообразната в спектъра на тяхната интерпретация авторка. Още в нейната първа стихосбирка (т.е. рано в зората на „зрелия“ постмодернизъм) набират скорост иронията, абсурдът, пастишът, игровото парафразирание, смесването на различни езици, пародията на митологични представи... Те продължават и на места дори се усилват в „Образ под леда“. Ранните книги на Кр. Димитрова ни дават повод да си помислим, че с отдалечаването от прекия феминистки ангажимент се разширява не само тематичният, но и поетическият спектър на постмодерното в женското писане.

Най-малко иронична и особено тихо вгълбена в своите (женски) проблеми е А. Личева. Затова пък при нея (още в първата книга) е най-видима играта с графиката и иконичната стойност на словото.³³ Трудно е да се каже дали тези опити в полето на визуалното имат постмодерен или общомодерен характер; във всеки случай ги срещаме и в книгите на другите поетеси. Ясно изразена при всички е склонността да се използва лирически наратив (типичен хват на постмодерната лирика). С голям скок отвъд възможността да се приведат многобройни примери ще се опитам да обобщя, че по отношение на

³³ Вж. циклите „Сталактити“, „Калейдоскоп“, „Букет“.

поетическите техники и стратегии женската лирика е може би най-ясно вписана в зоната на това, което назоваваме постмодернизъм. Именно чрез поетиката (включително с риска на известна декоративност в нейната употреба) тя успява да внуши впечатлението, че има постмодерен характер – дори тогава, когато тематиката, а и патосът на нейната употреба теглят към решаването на класически модерни задачи.

Нека вече се опитам да събера краищата на всички направени дотук наблюдения и да представя накратко изводите, до които достигам.

Модернизъм и постмодернизъм се случват едновременно в нашата женска лирика от края на ХХ в. Почти няма случай, в който бихме могли да кажем къде точно минава границата между двете явления, коя стихосбирка принадлежи на едното, коя на второто, и коя е „просто“ модерна според доминиращата посока на краевековните настроения. Не могат да се направят заключения, еднакво валидни за всички авторки. Обобщението „женска лирика“ (и) в този случай е по-скоро абстракция, терминологична протеза, необходима за целите на литературноисторическото изследване. Книгата, която в най-голяма степен може да бъде наречена постмодерна въпреки теоретичната си фиксация в уроците на френския постфеминизъм, е „Десет разказа за любовта и писането“. Най-далече от възможността да бъде определена като постмодернист(ка) е А. Личева; бегло и бързо преминава през направлението М. Иванова; при Кр. Димитрова е трудно да кажем къде иронията и травестията, смешението на езиците, пародията и т.н. са постмодерни и къде – просто характерни черти на нейния творчески почерк; що се отнася до В. Захариева, тук трябва да вземем принципното решение дали искаме да възприемем ретроавангардизма като постмодернизъм, при условие че изпълнява много от неговите бунтарски функции.

В едни и същи прояви/книги женската лирика се опитва да съвмести реализацията на две различни и обичайно отместени една от друга в исторически план културни задачи. От една страна, тя навакхва неслучения у нас преди седем-осем десетилетия модернистки проект, в който нейната основна задача щеше да бъде моделирането/усвояването на нови, алтернативни спрямо традиционните идеи за женственост и мъжественост женски роли. Изглежда, че тази потисната, неслучена в миналото на българската литература задача все пак трябваше някога да бъде изпълнена, макар и с цената на някаква компенсативна стратегия. Без това, както и без заявената способност да се прави авангардизъм, женската лирика би останала като цяло потисната, исторически незавършена, без онова самочувствие, което поражда смелостта да се пробват границите на (не)възможните теми, да се оспорват нормите, да се отхвърлят облагите на клишираните представи. След края на ХХ в. никой не би казал лесно, че българската поезия, създадена от жени, е принципно неспособна да мисли модерно и да използва авангардна поетика. В действителност упреци като тези от интервюто на Н. Инджов или в някои псевдокултурни сайтове се оказаха много полезни: разпределяйки поравно обвиненията в отродителски постмодернизъм меж-

ду мъже и жени, те всъщност легитимират липсата на джендър граница в модерните настроения на своето време.

Успоредно с импулсивната (по-скоро неосъзната) необходимост да се навакса неслученият в миналото модернизиращ проект³⁴ женската краевековна лирика изпълнява и друга задача, много по-близка до съзнанието и възгледите за творческа реализация на самите поетеси. Тя се стреми да бъде адекватна на най-новите, бързоразгърнали се тенденции, да прояви „мъжка“ дързост, да рискува удобствата на традиционното си „почтено“ и „подходящо“ присъствие, което всъщност героизира жените като второразредни творци. И сега вече ще забележим, че поетесите, които правят алтернативна лирика, са сред най-образованите пишещи хора на своето време, че не някакво интуитивно, импулсивно бунтарство, а сериозно и системно знание за това какво се е случило и какво се случва в западната култура предхожда тяхната смелост и решимост на нов лирически героизъм. Две трети от поетесите, които ни интересуват, са университетски преподавателки, В. Захаријева е издател на специализирано джендър списание, М. Иванова е директор на литературен музей. Едва ли става въпрос за случайно стечение на биографичните обстоятелства. По-скоро ще кажем, че новаторство днес се прави от образовани и подготвени автори (мъже и жени), които имат самочувствието да отхвърлят сигурността на уютните норми. Ерудицията сама по себе си не прави добрата литература, но много помага да се разбере коя литература е добра в хаоса на днешното време.

Дори аз се чувствам разочарована от невъзможността да кажа ясно, с една-единствена дума, каква точно е българската литература от поетесино-новаторки в края на ХХ в.: модерна, постмодерна или „просто“ актуална за краевековните промени? Налага се да го кажа по сложния начин: тя е всичко това едновременно, макар и в различно съотношение при различните поетеси. Модерна е, защото изпълнява задачите, които решават жените-творци в периодите на класически модернизъм. Постмодерна е, защото често прави това с похватите, настроенията и знанията на онези творци, които вярват (поне понякога и донякъде), че традицията може да бъде разрушена и пренаписана в ироничен и травестиен план. Новаторска е, защото нашите поетеси никога по-рано не са заявявали в такава спонтанно възникнала група готовността си да надскочат стереотипите на женския лирически героизъм.

И в същото време би трябвало да призная, че докато е тези три неща едновременно, женската лирика не е нито едно от тях изцяло. Тя е модерна

³⁴ С поглед назад в историята на българската литература откриваме само частична проява на модерен експеримент в ранното творчество на Багряна, при това чрез подражание на мъжкия еманципаторен проект от края на ХІХ – началото на ХХ в. Историята на белетристиката е още по-оскъдна в тази посока, затова почти всички опити за новаторство в женското писане от втората половина на 90-те години неосъзнато наваксваха липсващата модерна традиция. Имам предвид ранните романи на Ем. Дворянова, Т. Димова, А. Стамболова, М. Станкова и К. Ангелова.

с голямо закъснение, постмодерна в доста умерени граници и новаторска в тематични посоки, които са усвоени отдавна извън границите на българската култура. Ако все пак има нещо, което можем да кажем със сигурност, то е, че още следващата повратна вълна (когато и както би могла да се случи в родната ни поезия) ще усили приноса на жените в промените, ще ги изведе в предната линия на готовността за експеримент.

Форми на концептуалност в съвременната литература¹

Едно от новите или поне едно от наричаните и коментирани като „нови“ явления в поезията е „концептуалното писане“ (conceptual writing). Поезията винаги се е чувствала „не у дома си“, така да се каже, винаги е искала да бъде нещо повече от онова, което е, или пък същността ѝ е в това да не бъде онова, което е. Ако за българската поезия това излизане от „себе си“ се реализира преди всичко в копнежа по музиката, за концептуалното писане то е обърнато към визуалните изкуства. Концептуалното писане разгръща докрай търсени от Маларме изобразителен, визуален момент в текста – стихотворението не само като звучащо и значещо, но и като изобразяващо. Въсщност по този начин ни се казва, че понятието *образ*, което пришиваме към литературата, няма значение, че езикът не може да бъде образен: възгледът, че той е в състояние да предизвиква визуални представи, е не повече от самовнушение.

Както личи от названието на направлението, концептуалното писане е свързано с понятието *концепция*. Нищо философско няма в него, няма никакво подчиняване на литературата на философията. *Концепция* не означава, че произведението трябва да внушава някаква философска постановка. По-скоро тук е налице разбирането, че творбата трябва да бъде организирана около някакви принципи и правила, които да я изразяват. Творбата – това са самите тези принципи и правила. Концептуалното писане е до известна степен сравнимо с класицизма, то е новият класицизъм, оспорил романтикоподобния бунт през ХХ в. срещу рационалността и порядъка в произведението, ако приложим старата формула за противоборството между класическото и романтичeskото в историята на изкуството.

Какво се постига, когато произведението стане *концепция*? Първо – изчезва спонтанният характер на творческия акт. В произведенията на концептуално пишещите не бива да има нищо излишно, което деконструктивистите и постмодернистите така обичаха. Второ – изчезва и без това мразеното понятие *автор* – водеща е концепцията, а субектът, който я прилага, е само

¹ Текстът е представен на националната конференция „България и българската литература през 2013 г.“, организирана от департамент „Нова българистика“ на НБУ и Сдружение на български писатели, състояла се в театър „Българска армия“ на 9 юни 2014 г.

нейна функция. Неслучайно основателят на направлението – поетът Кенет Голдсмит – е автор на книгата „Некреативното писане“². Трето – тук направлението е действително авангардно – изчезва старата достопочтена литературна ценност и наслада (едно тъй рядко и щастливо съчетание) на четенето. Както подчертава Голдсмит, а и други „автори“, концептуалното произведение се създава не за да бъде четено, а за да се прониква в концепцията му. И – четвърто – изчезва отдаването на творбата на литературата. Литературата е съмнителна ценност и съмнително социално поле, нечистоплътено обременено с история, т.е. с идеология, власт, насилие, а тази обремененост трябва да бъде преодоляна от произведението.

В исторически план направлението се вдъхновява от постиженията на групата „Oulipo“. Именно там като че ли започва да се заражда концептуализмът в литературата. Да си спомним за романа на Жорж Перек „Изчезването“, където в текста шокиращо липсва една от най-честите букви във френския – *e*. Канадският поет Кристиан Бък създава през 2001 г. книгата „Eunoia“, където във всяка отделна глава се употребява само една гласна³. Кенет Голдсмит, воден от постиженията на попарта, отдавна се е отказал да създава текстове. Неговите произведения са просто съвкупности от цитати. А освен това са и ужасно дълги. Самият „автор“ многократно подчертава, че неговата работа цели да стимулира скука. Така например продължителната поема от 2007 г. „Трафик“ се състои от 24-часовите радионовини за трафика в града⁴. Цитатността и скуката предпазват от две опасни литературни залитания – автора и четенето.

Но не и от литературата. Тя е преодоляна от много други адепти на направлението, които смело разтварят произведенията си в модерни визуални среди. Култът към дигиталното е толкова голям, та дори се наблюдава стремеж за преодоляване на очевидността, че литературата е възможна само в човешкия свят. Така например вече споменатият Кристиан Бък работи върху биотехнологична машина за създаване на поезия. Според него в бъдеще стихотворенията не само няма да бъдат продуцирани от хора, но и няма да се възприемат от тях. Както във филма „Тя“ – поезията ще бъде комуникативна ситуация между операционни системи. Бък има много разумен аргумент: тъй като хората не се интересуват от поезия, от нея ще имат нужда машините. „Щом поезията е вече лишена от смислена читателска аудитория – казва той, – какво ще загубим, пишейки поезия за една автоматизирана култура, която неизбежно трябва да наследи нашата?“⁵

Концептуалното писане е приемано, разбира се, нееднозначно. Обвинявано е в това, че лишава поезията от чар, осъществявайки модерния отчужден

² **Goldsmith**, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in a Digital Age*, Columbia University Press, New York, 2011.

³ **Bök**, Christian. *Eunoia*, Coach House Books, 2001.

⁴ **Goldsmith**, Kenneth. *Traffic*, Make Now, Los Angeles, 2007.

⁵ **Bök**, Christian. *The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoetics*, www.ubu.com

и ироничен субект⁶. Преди да приемаме тези критики обаче, сигурно трябва да отчетем обстоятелството, че концептуалността винаги е била присъща на литературата, че винаги е имало сложни отношения между четенето и онава, което надхвърля текста – неговия замисъл, идея, иначе казано, между изразеното и скритото, алегоричното значение. Концептуализмът просто прехвърля всички залози върху неявното в произведението. Очаквано е привържениците му да прославят алегоризма като негова същностна особеност⁷.

Българската литература само създава впечатлението за аконцептуалност, за това, че в нея надделява наивната самозабрава на стихията пред порядъка, случайността и произвола пред мислените отнапред действия. Излязлата далеч преди концептуалното писане антология „На острова на блаженните“ не е никак далеч от него. Снизявайки автора до съставител и преводач, стеснявайки властта на текста чрез вмъкването на визуален елемент (портретите на Никола Петров), смесвайки различни жанрове и стилове, както и различни по стойност произведения, книгата очевидно цели да въздейства и е въздействала тъкмо като книга, т.е. не чрез отделните текстове в нея, а чрез надхвърлящото ги невидимо цяло – загадката на Пенчо-Славейковия проект.

През 90-те г. на ХХ в. везните бяха явно в полза на концептуалността. Тогава стремежът бе не да се предлагат произведения, а да се организират игри и ситуации, в които да бъде въвлечен четящият. Типичен пример са „Българска христоматия“ (1995) и „Българска антология“ (1998) – книги, които ни карат не да потъваме в удоволствието от текста, а да мислим над отношението на този текст към литературноисторическия момент, който той представя.

Сега литературата като че ли е много по-литературно и текстоцентрична. Възроди се предмодерното утвърждаване на произведението като самоценност. За разлика от последователите на концептуалното писане, които непрекъснато обясняват какво правят, българските автори предпочитат да ни оставят пред мълчанието на своите текстове. Българската литература не успя да излезе от руско-славянската любов към езика, който за „авторите“ от обсъжданото направление не е значим. Ценността на четенето не е поклатена.

Това не означава, че в съвременната българска литература липсват форми на концептуалност. Поради всеобщата любов към литературната литература и към задълбоченото четене, към автоафективната му мастурбативна особеност обаче те по-трудно се забелязват и не по-малко трудно се коментират. През 2011 г. излезе книгата „Ще: на ВБВ“. Тук езиковият центризм е проблематизиран не само чрез присъствието на визуалното, но и – нещо доста необичайно за българската литература – чрез математиката. В книгата има произведение, състоящо се не от думи, а от числа. Също така, противно на фундаменталната за литературата представа, която я мисли като класична, необвързана с времето, преодоляваща, побеждаваща го, „Ще: на ВБВ“, как-

⁶ Вж. **Archambeau**, Robert. *Charmless and Interesting: What Conceptual Poetry Lacks and What It's Got*, www.poetryfoundation.org

⁷ Вж. **Place**, Vanesa, Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms*, Ugly Duckling Presse, 2009.

то показва частицата „ще“, иска да впише в концепцията си времето, но не просто като тема и проблем, а като конкретна точка на своята поява и на развитието си. Както се пояснява в книгата, тя е втората част от проект, който става публичен точно през 11 години. Той е започнал през 2000 г. с „Е:то“, продължава през 2011 г. с „Ще: на ВБВ“ и ще завърши през 2022 г.

ВБВ не са инициали на автор. ВБВ е име на автор, който обаче не е човек, а пишеща машина. Разрушаването на човешкия фактор при авторството прераства в разрушаване на старата хуманистична боязън от машината и на опозициите *естествено – изкуствено, спонтанно – механично*. Книгата разглежда машината не като противопоставяща се, а като иманентна не само на живия, но и на неживия свят: „...Те (машините – б.м., М. Ф.) се крият в кръвните телца и в безкръвните тела на мъртвата природа.“⁸

Ала тъкмо поради вплитането на машините в живота в „Ще: на ВБВ“ има много естествени, човешки неща – детство, сексуалност, родителство, политика. Това не може да се каже поемата на Златомир Златанов „Ектения“, излязла през 2012⁹. Както е присъщо на концептуалното писане, поемата е дълга и скучна. Видна роля имат деконтекстуализираните цитати. Произведението явно не иска да бъде четено, още по-малко пък запомняно с онова неразбиращо, идиотско запомняне, което предизвиква традиционната поезия. Концепцията, на която са подчинени езикът и структурата на текста, изключва автора, скрит зад типичната за поетическите произведения Аз-форма или зад сюжетната персонажност, характерна за поемата. Златанов представя свят, в който ги има следите на човешкото – предметите, те са напълно хаотично, нейерархично разхвърляни, липсват обаче самите хора – свят след човека.

Следчовешката реалност – обясним обект на интерес от страна на концептуално ориентираното писане, целящо тъкмо изтласкването на човешкото в литературата (автора, читателя, езика) – е търсена и в книгата на Пламен Антов „Тотемът на вълка. Неполитическото“ от 2013¹⁰. Това е книга не само защото не иска да въздейства с отделните си произведения или е неопределима като вид текстовост (включва стихове и проза), а и защото нейната концепция не е само в текстуалната ѝ част, но и в книжното в буквален смисъл – в набиващите се на очи бели полета между фрагментите. Там са заложили надеждите на усилието ѝ да се напусне човешкото, т.е. езикът и вървящото ръка за ръка с него политическо.

Към отказ от езика е насочено и друго концептуално произведение на Пламен Антов, публикувано през 2014 г. – поемата „Орфей, самотата“¹¹. Тя противостои на поемата на Златомир Златанов. Докато в „Ектения“ няма субект, тук има такъв, но липсва свят около него. Ала дългото, хаотично говорене на абсолютно самотния не е утвърждаване на статута на думите, а е

⁸ „Ще: на ВБВ“. Жанет 45 : Пловдив, 2011, с. 105.

⁹ Златанов, Златомир. Ектения. Изд. ателие „Аб“ : София, 2012.

¹⁰ Антов, Пламен. Тотемът на вълка. Неполитическото. Смол Стейшънс Прес : София – Лондон, 2013.

¹¹ Антов, Пламен. Орфей, самотата. // Страница, 2014, № 1, с. 23–29.

резултат от тяхната съпротива те да спрат, за да дадат път на мълчанието, в което Пл. Антов, подобно на антиезиково настроените концептуално пишещи, вижда смисъла на поезията днес.

Към следчовешкото, но не като отказ от човека, а като излизане на субективността извън себе си – в посока на обективирането ѝ, ставането ѝ среда и предметен свят, се обръща книгата на Борис Минков „Презапис или Другият куфар в Берлин“¹². Това не е текст за града, както би било, ако той принадлежеше към литературната литература, това е текст – град, текст – архитектурно построение, инсталация, която трябва да ни въвлече в преживяването на града. Малките разностранови фрагменти, които изграждат книгата, са като отделни сгради, между които човек се движи, сложните връзки помежду им са улици и площади, в които можеш да се загубиш или да намериш себе си.

¹² Минков, Борис. Презапис или Другият куфар в Берлин. Жанет 45 : Пловдив, 2013.

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“:

- *Българско и модерно* : Към изучаването на новата българска литература. [Сборник.] 2014 – 300 с.
- *Устав* на Българското книжовно дружество. [Фототипно изд. съвм. с Акад. изд. Проф. Марин Дринов.] 2014 – 151 с.
- *Америките ни I* : Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка. [Сборник.] 2015 – 384 с.
- *Resemblance and Difference. The Problem of Identity / Подобие и различие. Проблема идентичности.* [Сборник.] 2015 – 304 с.

БЪЛГАРСКО И МОДЕРНО 2

Експериментални прочити

Съставител *Елка Димитрова*

Редакторски екип на изданието

Андрей Ташев, Елка Димитрова, Пенка Ватова

Дизайн и предпечат *Георги Иванов*

Формат 70 × 100/16

Печатни коли 13,25

Тираж 300

Цена 6.00 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