

КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Как го четем сега



**Изданието е част от научен проект на Института за литература
и е финансирано с конкурс по програмата „Помощ за книгата“
на Министерство на културата**

© Институт за литература, 2011
© Издателски център „Боян Пенев“, 2011
ISBN 978-954-8712-72-9
© Едвин Сугарев, Елка Димитрова,
Цветанка Атанасова, *съставители*, 2011
© Александра Чаушова, *художник на корицата*, 2011

Институт за литература
Българска академия на науките

**КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ**

Как го четем сега

Съставителство и редакция:

Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова



Издателски център „Боян Пенев“
София, 2011

„Критическото наследство на българския модернизъм. Как го четем сега“ е академичен сборник, който съдържа съвременни интерпретации на текстове на българската модернистична критика.

Той възникна като приложение (том 4) на „Критическото наследство на българския модернизъм“ – три томник с автентични манифестни, програмни и полемични текстове, прицелени към концептуалното обмисляне на българския модернизъм от първите десетилетия на XX век. Реално обаче настоящата книга представлява самостоятелен корпус изследвания, които теоретизират върху естетиката и философията на модернизма.

Ако има нещо, което задава принципната специфика на изданието, това е преди всичко неговата насоченост към критиката, а не към художествените творби на българския модернизъм – обект, който е недостатъчно проучен и систематизиран досега. Във фокуса на интерпретация попадат както добре познати автори, така и непопулярни критици от целия спектър на направлението – от кръга „Мисъл“ до авангардите.

Изследователите, участвали в проекта, са автори от различни поколения, с подчертан професионален интерес към разглежданата проблематика. В статиите се разгръщат актуални концепции за творчеството на отделни критици на модернизма и за същността на цели естетически тенденции в рамките на това ключово за културата на XX в. явление.

Безспорна е приложимостта на сборника за нуждите както на академичната литературна среда, така и на образованието по литература.

СЪДЪРЖАНИЕ

- Цветанка Атанасова.** Художникът като критик. Подстъпи към идеологията на българския модернизъм / 7
- Елка Димитрова.** Манифестите на българския модернизъм / 49
- Мариета Иванова-Гиргинова.** От действието до бездействието (Из критическата рецепция на модерната българска драма) / 55
- Едвин Сугарев.** Тъгите на Димо Кьорчев / 86
- Румен Шивачев.** Екзистенциализмът в „Тъгите ни“ на Димо Кьорчев / 93
- Албена Вачева.** Разум и метафизика: модернистични предизвикателства / 105
- Калина Лукова.** От авторитета до мита / 112
- Мая Горчева.** За някои понятия в Гео-Милевата критическа рефлексия / 125
- Надежда Александрова.** Категориите „модерност“ и „съвременност“ в критическата стратегия на списание „Златорог“ (С акцент върху критическите текстове на Николай Лилиев) / 138
- Цветана Георгиева.** Концепцията за изкуството на Иван Грозев от страниците на „Хиперион“ / 160
- Пламен Антов.** Физиология на символистичния език; език и Аз, език и лудост / 169
- Елка Димитрова.** Манифестите на Кирил Кръстев / 195
- Едвин Сугарев.** Неблагодарностите на Кирил Кръстев / 207
- Камелия Спасова.** Кирил Кръстев: манифест и школа / 215
- Елизария Рускова.** Николай Райнов – един театрален визионер / 222
- Надежда Цочева.** Проблеми на изкуството в декоративната критика и есеистика на Чавдар Мутафов / 235
- Александра Антонова.** Критическото наследство на Чавдар Мутафов / 248
- Едвин Сугарев.** Зеленият кон на българския модернизъм / 251
- Светлана Стойчева.** Сирак Скитник като фигура на културния синтез между двете световни войни / 256
- Владимир Янев.** Около някои критически текстове върху „Пролетен вятър“ с оглед на руския имажинизъм и Никола Фурнаджиев / 273
- Иван Христов.** Критическите проекции на кръга „Стрелец“. Между критика и проповедника / 294
- Александър Йорданов.** Литературната критика в интерпретацията на д-р Константин Гълъбов / 305



Цветанка Атанасова

ХУДОЖНИКЪТ КАТО КРИТИК

Подстъпи към идеологията на българския модернизъм

Посветените вероятно веднага ще дешифрират горния наслов като реверанс към един от бащите на модернистката естетика, към автора на бележитото есе „Критикът като художник“ Оскар Уайлд. В случая обаче това заглавие има и други, по-конкретни импликации: става дума за самосъзнанието на българските модернисти, отразено в критико-теоретичните им текстове. Обект на настоящия обзор е идеологията на българския модернизъм – преди всичко на литературния му вариант, макар че той е трудно отделим от художествения модернизъм като цяло. И тъй като модернистката идеология (и у нас, и в Европа) е манифестирана предимно от художници на словото и значително по-малко от профилирани критици, избраният наслов се оказва адекватен и в този аспект. Не на последно място това заглавие съдържа намек и за една по-обща тенденция в езиковите иновации на българските модернисти – сближаване на критическия с художествения дискурс, свързано с възгледа за критиката като изкуство, а не толкова като научно-аналитична дейност.

Настоящият обзор е опит да се прочете българският модернизъм през критико-теоретичните му текстове в пресечното поле между неговата авторефлексия и автореференция и една съвременна, дистанцирана визия. Целта е да бъдат набелязани основните постановки в идеологията на българския модернизъм без претенция за изчерпателност, но с подчертани акценти върху националната му специфика. Като споделям възгледа на Фредрик Джеймисън за наличието на множество (а не на един!) модернизи, за „несинхронната динамика на разните закъснели или преждевременни модернизи“, за „тяхната гонитба“, която създава „една мултивремева и мултилинейна картина на конструирането на идеологията на модернизма“¹, същевременно държа да подчертая, че модернизмът (както впрочем са го схващали и самите му представители) и като ПРОЦЕС, и като ПЕРИОД в литературното ни развитие е един от най-отворените, най-диалогичните, най-антихерметичните по отношение на междулитературните и межкултурните взаимодействия. Българският модернизъм определено не би могъл да намери своята идентичност извън съотнасянето си спрямо френския, немско-австрийския и руския модернизъм, както и извън съпоставката с вече утвърдени в теорията на модернизма общи типологични белези.

Прочитът на критико-теоретичните текстове на българските модернисти ни изправя пред редица интересни въпроси. Например:

1) Самоосъзнават ли се като модернисти българските модернисти; като какви се самоопределят те; или (другояче казано) не причисляваме ли към българския модернизъм автори, които не са имали самосъзнанието на модернисти, не е ли днешната ни представа за българския модернизъм един по-късен идеологически конструкт, в който се опитваме да вмесим и явления, които се съпротивляват на нашата схематизация?

2) Доколко критико-теоретичните текстове на българските модернисти са автентични и доколко са компилативно-рецептивни?

3) Синхронна или асинхронна е появата на модернистичните критико-теоретични манифести спрямо модернистичните артефакти, предхождат ли ги, или ги следхождат, чертаят ли пътища, или затвърждават вече постигнатото?

4) Кои са основните идеологеми (теми, мотиви, ключови понятия, митове и автомитове), които съпричастяват българския модернизъм към общото русло на европейския модернизъм, и тези, които го отграничават от него?

5) Кои модернистки течения доминират като идеология в българската литература/изкуство и какви периоди очертават критико-теоретичните манифести в телоса на българския модернизъм?

6) Как българските модернисти мислят спецификата на българския модернизъм? Техните възгледи за отношението родно – чуждо.

7) Каква ценностна скала на изкуствата и на литературните жанрове конструират модернистките критико-теоретични текстове?

8) Какви тенденции на сближаване – разграничаване между изкуствата и другите културни сфери се забелязват в талвега на българския модернизъм?

9) Какви са представите за твореца и за публиката, както и за взаимоотношенията помежду им в българския модернизъм?

10) Какви са представите за езика и за неговите възможности/границы в теорията на българския модернизъм?

11) Какви са възгледите на българските модернисти за стила и за литературните жанрове?

12) Каква е ролята на периодичните издания и на формиралите се около тях кръгове в развитието на българския модернизъм?

Ясно е, че изчерпателният отговор на тези и на други, свързани с тях, въпроси предполага поне един дисертационен труд. В настоящата студия някои от тях ще бъдат по-подробно разгледани, а други само мимоходом засегнати.

Мислят ли се като модернисти българските модернисти?

Така поставен, въпросът звучи твърде софистично, но той засяга вътрешната противоречивост и неизясненост на това, което наричаме *български модернизъм*, а и *модернизъм* изобщо. На първо място, що е *модернизъм*? Това понятие има десетки определения в лавинообразно нарастващата литература по проблемите на модернизма.

От книгата на Фредрик Джеймисън „Единствена модерност“ става ясно, че в различните национални традиции този термин има различна смислова натовареност и различен оценъчен нюанс. Във френската литература например, която е пряко свързана с генезиса на явлението, „грозната дума *modernisme* започва да се използва едва през последните няколко години“ като заместител на Бодлеровото *modernité*.² В американската литература употребата на този термин е „изключителна рядкост до 60-те и дори 70-те години на ХХ век в сравнение с тази на родствената му дума „модерен“, която е вездесъща“.³

Мнозина автори и у нас, и в чужбина употребяват термините *модернизъм* и *модерност* като взаимозаменяеми. По-точно, през последните едно-две десетилетия някои български литературоведи се опитаха да заменят термина *модернизъм*, който по времето на социалистическия режим бе придобил негативни конотации, с по-благозвучния *модерност*. Още повече, че след Фуко стана модерно да се говори за модерността. Привърженик съм на разграничаването на двата термина. Под *модерност* разбирам *социокултурна ситуация*, а под *модернизъм* – *естетическата проява на модерността*, която невинаги е съгласувана като етап и като посока с нея.

Проблема за началото и границите на българския модернизъм съм разгледала по-подробно на друго място⁴, където правя и обзор на литературоведските становища по въпроса. Тук мимоходом ще отбележа, че след продължителен период, през който българският модернизъм се отъждествяваше изключително със символизма, през последните две-три десетилетия българското литературознание конструира много по-диференцирана картина на модернизма у нас и като негово начало почти единодушно провидя създаването на кръга „Мисъл“, а като негови първи идеолози – Пенчо Славейков и д-р Кръстев.

В самия край на ХІХ век – през 1899 г., в една и съща книжка (№ 1) на сп. „Мисъл“ излизат две статии, които с философско-естетическите си внушения могат да се схванат като начало на българския модернизъм. Това са „Душата на художника“ на Пенчо Славейков и „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“ на Иван Ст. Андрейчин.

Кръгът около бележитото списание още не се е консолидирал. „Душата на художника“ придобива значението на по-общ философско-естетически фундамент на българския модернизъм, докато статията на Ив. Андрейчин чертае рецептивно-популяризаторските хоризонти на модернизма у нас.

И в двете статии обаче, както и в последвалите програмно-манифестни текстове на Кръстев и Славейков, от типа на Кръстевата студия „За тенденцията и тенденциозната литература“ и предговора към книгата му „Млади и стари“ или Славейковите „Блянове на модерен поет“, „Българската поезия“ и предговора към второто издание на Яворовите „Стихотворения“, водачите на „младите“ не само не се самоопределят като „модернисти“, но тази квалификация, както и терминът „модернизъм“, при тях изобщо не са в употреба. Пенчо Славейков охотно и в позитивно-оценъчен план употребява прилагателното „модерен“, изведено в есето за П. Ю. Тодоров и в заглавие („Блянове на модерен поет“). За него Ницше е „оня модерен титан“, Петко Тодоров е „истински модерен поет“, „модерен писател“, „певец на „модерната душа“, който се родее с „онези модерни европейски певци“, определяни от критиците като „модерни романтици“, а драмата „Зидари“ е „произведение съвършено модерно“. С по-голяма конкретност, но същевременно с противоречиви оценъчни нюанси са натоварени при Пенчо Славейков други две понятия, означаващи разновидности на модернизма – „декадентство“ и „символизъм“. В бележката си за Рихард Демел („Мисъл“, 12, 1902, № 3) Славейков го определя като „главатаря на немските символисти“. В предговора си към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ той определя формата на „по-сетнешните“ му стихове като „високохудожествена“, „декадентски изискана“. А в студията си „Българската поезия“ оценява последните стихове на Яворов като „съвсем символични по форма и съдържание“. И конкретизира: „Всички характерни белези на модерния символизъм имат те. Онова балансиране на границата между действителното и недействителното, знайното и незнайното с особено предпочитание на последното; ония прилични на рефрен думи и лайтмотиви (характерни белези и на народната песен), които засягат едно определено настроение и идея; онзи импресионистичен *кеф* да пръскаш изобилни звукове, да рисуваш с думи, чрез асонанси и алитерации, и най-вече онзи неопределен мистически дъх, чрез който на поета се иска да подсети, че онова, което ние виждаме и в което живеем, е може би само един сън в съня.“

Тази характеристика на късната Яворова лирика същевременно представя възгледите на Славейков за типологията на символизма. Бележите, чрез които той съотнася частното (в случая – Яворовата поезия)

към общото (символистичното направление), свидетелстват, че той е бил добре запознат с теорията на символизма. Но малко по-нататък в същата студия с присъщата си безцеремонност идеологът на „Мисъл“ изказва негодуванието си от „увлеченията“ на символистите, водещи до „словесна гимнастика“ и отбелязва под линия: „В последно време се е повлякло по тоя път – пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно воинство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса – фризура. Това воинство увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова и Христова... Всичко родено не за живот и отдавна вече умряло в Европа днес влиза на мода у нас.“

А в очерка за Нягул Кавела от „На Острова на блажените“, където през обобщения образ на модерния поет прозират някои от българските прототипове – Яворов и Иван Андрейчин, Славейковите резерви спрямо символизма избиват в остра ирония: „В малките си стихотворения и песни Кавела се впуска твърде далеч да оригиналничи, и то най-вече външно, по примера на разни европейски символисти, на които всичкият талант е в оригиналниченето, в названието на най-обикновените неща по най-необикновен начин. Тъй например по подражание на французина Saint-Pol-Roux и Кавела вместо просто петел казва „акушерка на зорницата“, вместо жаба – „жива маруля“, вместо министър – „мушмула на царска трапеза“, вместо гърне – „пръстено виме“, рой гарвани – „крилати гробища“ и сума други поетически нелепици, които у нас в последне време добиха курс, пуснати на пазара на нашата книжнина от ония рошави телета с гайди, които дремят по масите на Ерменското кафене.“

В статията си „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“ Ив. Андрейчин употребява понятията „декадентство“ и „символизъм“ (съответно „декадент“ и „символист“) като взаимозаменяеми. В по-късната си статия „Декадентство и символизъм“ (сп. „Из нов път“, 1, 1907, № 2) този най-ревностен медиатор на френския символизъм у нас твърди, че това са „два образа на едно и също явление“, но същевременно ги разглежда и дефинира диахронно, като две последователни школи. Терминът „модернизъм“ обаче все още не е в употреба.

Погледът върху критико-теоретичните текстове на д-р Кръстев, Димо Кьорчев, Иван Радославов, Людмил Стоянов, Николай Лилиев затвърждава впечатлението, че до Първата световна война, в литературните кръгове около списанията „Мисъл“, „Наш живот“ и „Наблюдател“, „Из нов път“, „Звено“, алманаха „Южни цветове“, в които се ражда и набира сили модернистичното направление у нас, терминът „модернизъм“ и производните му не фигурират. С едно-единствено (доколкото можах да проследя)

изключение – Гео-Милевата статия „Модерната поезия“, поместена в „Звено“ (1, 1914, № 4–5). В тази статия обаче терминът е употребен цитатно и с леко пейоративен привкус, издаващ по-скоро скептицизъм, отколкото негативизъм. Освен това Гео не визира български литературни факти, а раждането на „модерната поезия“ в европейски мащаб, като изтъква манифестното значение на Бодлеровите „Цветя на злото“: „Цветята на злото“ наистина вливаха в поезията (не само във френската) един трепет, много по-мошен и много по-пространен от „трепета на демоничната фантазия“, както беше се изразил един български критик: „новият трепет“ на една нова душа – „модерната душа“, оная душа, която щеше да създаде по-късно цялата нова, съвременна наша поезия; оная поезия, която и до днес – по навик от натуралистично време – наричат ту „символизъм“, ту „модернизъм“, ту пък дори „декадентство“.“ Така че този факт не променя общата номинативна картина в българския модернизъм до Първата световна война. В критико-теоретичните текстове от този период се говори за „модерна поезия“ и „модерна душа“ (ключови понятия за ранния български модернизъм, особено характерни за дискурса на Пенчо Славейков и Гео Милев), говори се за „декадентство“ или „декаданс“ (в позитивно-оценъчен аспект при Ив. Андрейчин и Н. Лилиев и в негативен – при Д. Кьорчев) и за „символизъм“. През този етап от развитието си българският модернизъм е определян като „декадентство“ и „символизъм“ или пък е схващан като по-широк феномен, назоваван с прилагателното „модерен“.

На пръв поглед изглежда парадоксално, че в продължение на две десетилетия след възникването на модернисткото направление в България в номинативната практика на неговите критици и теоретици терминът „модернизъм“ почти отсъства. Но по това време този термин отсъства в дискурса и на други литератури, вземани за образец от нашата. За френската и за американската практика в назоваването на модернизма вече стана дума. В Германия и в Австро-Унгария като синоними на „модерно изкуство“ и на „декадентство“ се употребяват термините „югендцил“ и „сецесион“. Но примерно в Никарагуа и в Испания терминът „modernismo“ се употребява още в края на XIX век.⁵

При представителите на българския символизъм и най-вече при техния критик и теоретик Ив. Радославов модернизмът много дълго време – и след Първата световна война, продължава да бъде отъждествяван със символизма. Дори тогава, когато символизмът у нас видимо залязва и е обявен за „мъртва поезия“, неговият най-ревностен апологет и редактор на едно от най-значимите и дълготрайни модернистични списания – „Хиперион“, продължава да мисли българския модернизъм изключително

като символизъм. В статията си „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)“ („Хиперион“, 4, 1925, № 1–2), която има характера по-скоро на равносметка, отколкото на естетическа програма, Радославов употребява понятията „модернизъм“ и „символизъм“ като синоними, воден от убеждението, че българският модернизъм се представлява изключително от символизма, който той схваща не като чисто художествено течение, а като „универсално философско-литературно движение“: „Символизмът продължава да доминира наистина. (...) Защото, както сме имали случая и друг път да го отбележим, то е една дълбока и всестранна реакция на нашето познание и на нашите идеи върху света, извършила се преди повече от петдесет години. Защото в същността си то представлява един комплекс от идеи, в които чисто естетичните са само едни от елементите му.“ И като спори със застъпниците на експресионизма, които прозират в негово лице новата доминанта в модерната ни литература, Радославов пише: „Но според нас той има толкова влияние и такова значение, колкото всички други нему подобни *изми*: футуризм, имажинизъм и т.н. Той е едно чисто литературно-естетическо увлечение, следователно твърде ограничено, на което досега поне не е съдено да играе решаваща роля в това отношение. Можем да го оприличим на декадентството на Рембо във Франция преди повече от четиридесет години, което също така можеше да си остане един незначителен литературен факт, ако естетичните тези идеи не бяха оплодотворени и доразвити от съвременните философски идеи, които ни дадоха символизма.“

В статията си равносметка „Хиперион“ и българската литература“ („Хиперион“, 10, 1931, № 1–2) Радославов продължава да употребява „символизъм“ и „модернизъм“ като синоними, означаващи литературното проявление на „движението на нашия индивидуализъм“, но същевременно вече като че ли е започнал да мисли понятието „модернизъм“ като по-общо. Като изрежда имената на редица поети, принадлежащи „неоспорвано и установено вече веднъж за винаги към движението на нашия индивидуализъм и символизъм“, критикът прави следната уговорка: „Не че всички те бяха символисти, употребявайки едничко символа като художествено средство за творческа проява, но защото знакът, под който се развиваха, беше този на Ницше и Бодлера. По за предпочитане би било да се употреби тук думата модернизъм, като най-пълно покриваща различните тенденции вътре в движението. Но избягваме това наименование, за да не всяваме недоразумения в публиката, свикнала вече със символизма като понятие, добило вече една историческа и съвременна гражданственост.“ Във всеки случай в критическия дискурс на „Хиперион“ терминът „модернизъм“ намира поданство, макар и не толкова често, колкото

термина „символизъм“. Като синоним на „модернизъм“ пак там се употребява и терминът „неоромантизъм“, изведен в една от програмните статии на Людмил Стоянов в подзаглавие: „Пътеводна звезда (За неоромантизма)“ („Хиперион“, 2, 1923, № 1).

Преди да бъде употребяван в кръга около сп. „Хиперион“, терминът „модернизъм“ е употребяван в кръга около сп. „Везни“. Негово производно – „модернисти“, се появява още преди излизането на първата книжка на изданието в писмо на Гео Милев до Людмил Стоянов: „понеже сп. „Везни“ ще бъде нещо като списание на бълг. модернисти, което ще ги рекламира чрез техните собствени съчинения, че по тази проста причина бълг. модернисти ще трябва да се явяват в това списание с работи, които наистина да ги рекламират, т.е. най-хубавото, което те (б. модернисти) могат да измудрят...“⁶ Очевидно е, че за автора на цитираното писмо понятието „модернизъм“ е обобщаващо. Като цяло обаче честотата на употреба на термина „модернизъм“ в критико-теоретичните текстове на Гео Милев от този период, както и изобщо в кръга около „Везни“, а впоследствие и в кръга около „Хиперион“ не е висока. В статиите, есетата и бележките на Гео, публикувани във „Везни“, понятията „символизъм“, „експресионизъм“, „футуризм“, „кубизъм“, „модернизъм“ имат обикновено синонимна употреба и визират изобщо Изкуството. В програмната си бележка „Посоки и цели“ („Везни“, 1, 1919–20, № 2), Гео Милев поставя в една синонимна верига „истинското и чистото изкуство“, „юнифицираното Изкуство“, „юнифицираната Естетика“, „модернизма“, които противопоставя на „първобитната традиция“ – „традицията на националното, съвременното и популярното“. А в програмния си текст „Символизъм“, поместен непосредствено след „Посоки и цели“, пише: „Наречете Изкуството, ако обичате, Романтизъм – т.е. пренасяне на душата в художествения мир на Изкуството; само не Реализъм – т.е. свързване на душата с нехудожествения, делничния мир на действителността“. И пак там обобщава: „Символизмът не е школа; той е Изкуството“. Но генерализацията „всяко истинско изкуство е символизъм“ още в края на първата годишнина на „Везни“, в програмното есе „Небето“ (кн. 10), е заменена с генерализацията „всяко изкуство е експресионизъм“.

В Гео-Милевата „систематизация“ на модернистките течения се забелязва видима еволюция. В ранната си манифестна статия „Модерната поезия“ („Звено“, 1, 1914, № 4–5), както и в докторската си дисертация „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия“, писана по същото време, но останала непубликувана приживе, Гео представя генеалогията на модерната поезия, съответно на символизма. Подходът му е диахронен, по-точно – културноисторически. По-късно, в периода на „Везни“,

той е склонен към абсолютизация на определени модернистки течения (символизма и експресионизма), които представя като надредни и аисторични, като референции на самото изкуство. Тази тенденция е плод както на лични пристрастия, така и на крайния радикализъм на авангардисткото отричане-утвърждаване.

Аналогична войнстваща пристрастност е налице и в манифестите на Кирил Кръстев, публикувани в „Лебед“ и „Crescendo“ през 1922 г. (особено в „Началото на Последното“), както и в последвалия „Манифест на Дружеството за борба против поетите“ (1926). Като се противопоставя на експресионизма, К. Кръстев прави апология на футуризма и най-вече на дадаизма, усъмнявайки се в необходимостта от самото изкуство.

Ако трябва да дадем обобщен отговор на въпроса самоосъзнават ли се като модернисти българските модернисти, каква е тяхната авторефлексия и автореференция, отговорът е: първите идеолози на българския модернизъм – Пенчо Славейков и д-р Кръстев, се самоосъзнават като „тълмачи“ на „новото“ и „модерното“, но имат резерви към „модернизма“, представян на този етап като „декадентство“ и „символизъм“. Терминът „модернизъм“ отсъства от техния речник. В теорията и критиката на ранния български символизъм, в метатекстовете на Ив. Андрейчин, Д. Къорчев, Ив. Радославов, Л. Стоянов, Н. Лилив, Г. Милев (с посоченото вече изключение), публикувани до Първата световна война, терминът „модернизъм“ също не се употребява, но тези автори имат самосъзнанието на проводници/представители на символистичното направление у нас, сиреч – на символисти, а това в случая означава – на модернисти.

Яворов, който заема гранична позиция между естетиката на кръга „Мисъл“ и символистичната естетика, също се чувства свързан с декадентството и символизма. В анкетата, проведена от Михаил Арnaudов, той изповядва как след 1903 г., когато преживява душевна криза – „крушение“ на своите „социални въззрения“, „патриотически мечти“, „душевен потрес от страшната македонска действителност през оня период“, подиря спасение в поезията и като търси „нови мотиви“ и „нови слова“, „не без борба“ минава „моста на декадентството“.⁷ Но още през 1903 г. в своя предговор към второто издание на „Стихотворения“ (предговорът е датиран: Архангеловден, 1903) неговият духовен наставник от „Мисъл“ вече го е ръкоположил като „декадент“ и „символист“.

Яворов е оставил един от най-ярките поетически манифести, свързани с модернизма – „Песен на песента ми“, но не и критико-теоретични манифести. В рецензията си обаче „Две нови български пиеси“ („Мисъл“, 1907, № 9–10) той категорично защитава каузата на символизма (а това ще рече – на модернизма), като заявява, че „изкуството е *самоцел*“ и

че то „по естеството на средствата си не може да не бъде символично“, защото „самият живот не е нищо повече от една символизация на човешкия дух“, а „цялата вселена е само символ на бога, който е нейна същност“.

Както вече стана дума, след Първата световна война, когато българските модернисти се групират основно около списанията „Везни“ и „Хиперион“, в критико-теоретическите им текстове се съдържат множество свидетелства за самосъзнанието им на „модернисти“, както и за автореференцията им – „символисти“, „експресионисти“, „футуристи“, „дадаисти“.

По-различна е ситуацията в кръга около изданията „Изток“ и „Стрелец“, където модернизмът по специфично български начин се кръстосва с един модерен, оплодотворен от символизма и от авангардните течения нов реализъм. Критико-теоретичните текстове на Константин Гълъбов и Атанас Илиев, на Атанас Далчев и Димитър Пантелеев от този период (средата на 20-те години на XX век) са по-скоро контра-, отколкото про-модернистки. По-друга е картината при критиците, излезли от кръга около „Везни“. Еволюцията в естетическите възгледи на Г. Милев, Ч. Мутафов, Л. Стоянов, а също и на „ямболския авангардист“ К. Кръстев е към отказ от елитаризма и метафизичната отвлеченост, присъщи на „високия модернизъм“, към по-комуникативно, доближаващо се до Живота, до Човека и до баналността на делника изкуство. Но те остават верни на редица принципи, свързани с естетиката на модернизма, за което ще стане дума по-нататък.

Автентични ли са критико-теоретичните текстове на българските модернисти?

Еднозначният отговор в случая би бил прекалено тенденциозен, не-прецизен и в крайна сметка – неверен. Ако имаме предвид чисто естетическата доктрина на модернизма и на отделните модернистични течения, отговорът би бил отрицателен. Сред авторите на критико-теоретични текстове с програмно-манифестен или полемичен характер, трасиращи пътя на българския модернизъм, няма големи и оригинални теоретици от европейска величина. Колкото и да не ни е присърце схемата за „закъснялото и ускорено развитие“, поставяща ни в позицията на „догонваща литература“, но по отношение на новата ни литература тя е „работеща“. Българският модернизъм е инспириран от контактите на нашата литература с другите европейски литератури, най-вече с френската, немската и руската. Така го виждаме не само ние днес. Така са го виждали и неговите представители, за което има безброй свидетелства в критико-теоретичните им текстове. Така са го виждали и естетическите му

противници и блюстителите на „националносамобитното“, които многократно са го обругавали като „чуждо“, насила присадено на българска почва явление.

Метатекстовете на българските модернисти обаче в значителната си част са свързани с конкретни поводи, с конкретни явления в българската литература, с литературния и културния живот у нас. Те носят категорични авторски послания и са наситени с патос, който недвусмислено може да бъде определен като автентичен. Дори когато неприкрито пренасят чужди идеи, тези текстове се вписват в една ситуация, която сама по себе си е уникална. Те функционират в тази ситуация по неповторим начин и в този смисъл са оригинални. Те участват в интеркултурни и в интракултурни диалози, което ги прави уникални. Такива са например П.-Славейковите статии, студии и есета, от типа на „Блянове на модерен поет“, „Българската поезия“, предговора към Яворовите „Стихотворения“ и предговора към „На Острова на блажените“, д-р Кръстевият предговор към книгата му „Млади и стари“, неговите студии за съратниците му от „Мисъл“, включени по-късно в книгата му „Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов“, полемичните статии на Д. Кьорчев срещу идеолозите на „Мисъл“ – „Из миналото“, „Литературни бележки“, „Близкото минало“, ранните манифести на Ив. Радославов – „По повод Тургенева“, „Градът“, „Малък повод за големи въпроси“, портретите му за представителите на „Млада България“, предговорът на Л. Стоянов към „Видения на кръстопът“ и статиите му „Две основни течения в българската литература“ и „Пътеводна звезда“, Гео-Милевите манифести „Против реализма“, „Посоки и цели“, „Родно изкуство“, „Възвание към българския писател“, манифестната гротеска на Ч. Мутафов „Зеленият кон“ и сатириите му „Пейзажът и нашите художници“, „Плакатът“, „Двойственост в изкуството“, „Банално изкуство“, манифестите на Сирак Скитник „Старо и ново изкуство“, „Художникът и видимостта“, „Тайната на примитива“, манифестите на К. Кръстев „Неблагодарност“, „Витрините“, „Началото на Последното“, „Манифест на Дружеството за борба против поетите“, „Разсъдъчна поезия“; такива са статиите за драматургичното и театрално изкуство – „Народен театър“ на Гео Милев, „Фантастичен театър“ на Николай Райнов, „Българската драма“ на Исак Даниел, „Новата драма“ на Боян Дановски и ред още текстове с литературно-критически и програмен характер.

Значителна част от критико-теоретичните текстове на българските модернисти имат компилативно-рецептивен характер и преследват просветителски цели. Тяхната мисия е да запознаят българския читател с определени тенденции, направления, школи, имена в модерното изкуство,

да го въведат в понятийния апарат на модернистката естетика. Такъв именно облик притежават програмните статии на Ив. Андрейчин, като се започне от „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“, с която, както вече стана дума, се поставя началото на модернистката литературна критика у нас, и се премине към програмно-манифестните му статии в сп. „Из нов път“ – „Из нов път (Литературен манифест)“, „Декадентство и символизъм“, „Анекдот и символ“, „Нашата поезия“. Всъщност Ив. Андрейчин априори формулира като една от водещите цели на своето издание именно просветителската: „Ний се явяваме да разясняваме и осветляваме“ – заявява той в литературния си манифест „Из нов път“. И като излага своята програма, продължава: „Преводите ний смятаме като много важна културна задача. Ний сме на мнение, че у нас, дето липсват средства за нашенска, самобитна култура, е празна и безплодна работа усилието на нашите таланти да вървят с оригинални творения по пътеки, дето са минали гениални европейски писатели. Има ли нужда да ибсенуваши и да метерлинкуваш, когато имаш Ибсена и Метерлинка? Чужди ли? В областта на литературата, в царството на човешката мисъл няма наше и чуждо.“

Въпреки компилативния си характер и въпреки редица потиворечия на автора, едно от които е раздвоението му между своето и чуждото, статиите на Ив. Андрейчин за пръв път у нас открояват и дефинират основни понятия и категории на модерното изкуство, като „декадентство“ и „символизъм“, „анекдот“, „алегория“ и „символ“, „синтез“, „внушение“ („сугестия“) и „ритъм“, „свободен или полиморфен стих“ и др. Бидейки проводник на чужди естетически идеи, почерпени основно от теоретичите на френския парнасизъм и символизъм, които, трябва да признаем, Андрейчин познава отлично, той пръв в България поставя редица въпроси, свързани с естетиката не само на символизма, а на модернизма като цяло, от типа на опозициите синтетично – аналитично изкуство, „описание и риторика“ – „ритмическо и метафорическо внушение“, пръв пропагандира „индивидуалната метрика“ и „свободния стих“ и пръв (доста преди Гео Милев) прави апология на ритъма: „В поезията, както и в музиката, ритъмът е не само главният доставчик, но и единственият агент на художественото наслаждение.“ („Нашата поезия“ – „Из нов път“, 1, 1907, № 3).

Обзори, портрети и есета за направления, школи и видни представители на европейския модернизъм са писали почти всички български модернисти. Част от тези текстове имат предимно информативен характер, докато други и като тълкуване, и като емоция носят яркото личностно присъствие на своите автори и без колебание могат да бъдат определени като оригинални. Така например очерците на П. П. Славейков за Ницше („Фридрих Ницше“ и „Заратустра“), както и очерците му за немски поети,

печатани отначало в „Мисъл“, а после в антологията „Немски поети“ (1911), подобно на повечето му критически текстове носят белезите на неговата дръзка, волно асоциативна мисъл и на уникалния му експресивен стил.

Обзорен и рецептивно-просветителски характер имат множество статии, есета и портрети на Н. Лилиев и Г. Милев, като „За шестима великани“, „Бележки върху французката литература през войната“, „Райнер Мария Рилке“, „Хуго фон Хофманстал“ на Н. Лилиев, „Литературно-художествени писма от Германия“, „Модерната поезия“, портретните есета „Стефан Маларме“, „Артур Рембо“, „Кандински“ и др. на Г. Милев. Дори и най-общата съпоставка между текстовете на двамата критици обаче откроява различията помежду им, които по същество са различия в темперамента и патоса на двамата писатели. Докато при Лилиев преобладава спокойното, аналитично и премерено представяне на литературните явления (неговите пристрастия опират до самия избор на обекта на интерпретация), критическото писане на Гео е страстно и пристрастно до възможния предел. То е дотолкова личностно наситено, дотолкова нажежено като емоционален градус, както например в есето за Рембо, че без колебание може да бъде определено като „автентично“.

В литературнокритическото наследство на българските модернисти има текстове, които с философско-естетическите си послания са фундаментални за модернисткото направление у нас. В тях има явни и скрити цитати от чужди автори, има интерпретация на чужди възгледи, но има и категорична авторска позиция; „чуждото“ е не само критично промислено и адаптирано към българските реалности, то е лично изстрадано и се е превърнало във верую, в кредо. „Чуждото“ е станало „родно“ и „свое“. Към този тип текстове принадлежат студията на д-р Кръстев „За тенденцията и тенденциозната литература“, есето на Д. Кьорчев „Тъгите ни“, статиите на Н. Райнов „Източно и западно изкуство“, „Симбол и стил“, „Живописен и декоративен стил в разказа“, статията на Ив. Грозев „Новото изкуство“, Гео-Милевите есета „Фрагментът“, „Небето“, „Музиката и другите изкуства“, манифестните статии на К. Кръстев „Неблагодарност“ и „Началото на Последното“, есетата на Ч. Мутафов „Зеленият кон“, „Карикатурата“, „Плакатът“, „Банално изкуство“, „Внушения в изкуството“, есетата на Сирак Скитник „Тайната на примитива“, „Утрешното изкуство“, „Изкуството и улицата“ и др. Тези текстове са много различни в стилистично отношение, но по един или друг начин проявяват тежнение към по-абстрактно мислене и към теоретични обобщения. По-друг, патетично-призивен характер имат текстове като „Възвание към българския писател“ на Г. Милев, „Манифест на Дружеството за борба против пое-

тите“ на К. Кръстев, „Пътеводна звезда“ на Л. Стоянов. Както на едните, така и на другите текстове обаче не им липсва автентизъм – и като концепция, и като емоционално преживяване на призива.

Синхронна или асинхронна е появата на модернистичните критико-теоретични манифести спрямо модернистичните артефакти?

Преди да отговорим на този въпрос, трябва да направим някои уточнения от жанрово и стилистично естество, като по този начин навлизаме в периметрите на други въпроси – за стилистичните търсения на българските модернисти и за жанровата картина на литературното им наследство. А този проблемен кръг ни отвежда към още по-широк кръг от въпроси, отнасящи се до типологията на модернизма изобщо, а оттам и до някои характерни белези на модерността като културноисторически процес. И така се навързват сума концентрични кръгове от естетически и културологични проблеми, очертаващи значително, дори заплашително отклонение. Ще се постарая обаче да сгъстя максимално този необходим екскурс.

В книгата си „Думите и нещата“ видният историк и теоретик на модерността Мишел Фуко извежда като една от най-характерните ѝ черти, особено на втория ѝ период (XVII–XVIII в.), разделянето, раздалечаването между живота, труда и езика. Тенденцията към диференциране и автономизиране на отделните сфери или нива на социалното и на отделните зони на културата рефлектира и в сферата на езика, където тежението към диференциация и автономизация достига една от върховите си точки при художествения модернизъм. Особено във „високата“ си фаза – фазата на елитарното, на „чистото“ изкуство, модернизмът автономизира и сакрализира литературния език, езика на изящната словесност, противопоставяйки го на делничния, разговорния, профанния език. Отделянето, разграничаването, самоопределянето и самооценностяването върви и по други линии – „високото“, елитарното изкуство, Изкуството се противопоставя на масовото, на популярното изкуство и на другите, нехудожествените сфери на културата – на науката, морала, политиката и т.н. Стремещът към разграничаване се засилва и в рамките на самото Изкуство – между различните изкуства – музика, пластични изкуства, словесно изкуство, театър, опера, балет и др. Диференциация се наблюдава и вътре във всяко едно от тези изкуства: оценностяват се едни жанрове и стилове за сметка на други, конструират се йерархични стълбици, регламентират се канони и норми.

От друга страна, тъй като стремежът към пълна автономност и създаване на „свой език“ се оказва до голяма степен абсурден, налице е и контратенденция – към сближаване, към синтез, към взаимопроникване, към дифузия между езиците на отделните изкуства. Литературният символизъм, който е издигнал в култ музиката, се опитва да заимства принципи от музикалния език и залага изключително на музикалното внушение – особено в поезията. Изобразителното изкуство, което открива чистото внушение на цвета, на точката, линията и петното, започва да елиминира сюжета и фигуративното начало, смятайки ги за „литературни“ и миметични, но същевременно взема принципи от декоративното, от приложното изкуство. То търси диалог и с музиката чрез теорията за универсалния ритъм. Стремежът към абстракция, синтез и декоративност в изобразителното изкуство на свой ред „заразява“ литературата и редица представители на литературния модернизъм, като Юисманс, О. Уайлд, някои сподвижници на „Млада Виена“, а по-късно и на немския експресионизъм, на руския футуризм, акмеизъм и имажинизъм, отдават изключително значение на образното внушение, опитвайки се със словесни средства да създадат илюзия за декоративно пано, за персийски килим, за арабеска или пък за кубистична, кубо-футуристична или експресионистична композиция.

Маниакалният стремеж към нововъведения води до непрекъснати, все по-дръзки и по-дръзки експерименти с изразните средства. Словесните експерименти стигат дотам, че неологизмите и странният синтаксис започват да крият риск от крайна неререферентност и некомуникативност на написаното слово (както при някои руски кубо-футуристи като Велимир Хлебников например). В телеологичния порив да се изобрази Абсолютът се стига до „белия квадрат“ („Бял квадрат на бял фон“ на Казимир Малевич), до бялото платно, до поетиката на „бялото писане“, на „мълчанието“. От една страна, се създават жанрови норми и канони, отграничават се едни жанрове от други, поставя се рязка граница между езика на художествената литература и публицистичния език, а от друга страна, се изобретяват нови, хибридни жанрове. Тази свобода се разпростира и върху назоваването, върху жанровото самоопределяне. Писателите модернисти често поставят твърде произволни, несъобразени с никакви правила жанрови определения на творбите си. Докато в периода на елитарния модернизъм обаче тенденцията към диференциация и автономизация е по-силна от контратенденцията към сближаване, то в етапа на късния модернизъм, на авангардите, надделява обратната тенденция – към сближаване и взаимопроникване между художественото творчество и другите, нехудожествените сфери на културата, както и между езика на „изящната словесност“ и „езика на улицата“.

Тези най-общии типологични белези на модернизма могат да бъдат открити и в българския му вариант. Към тях ще се върнем по-нататък. В случая става дума, че редом с отстояването на автономността на литературата, редом с нейното отграничаване от публицистиката, което е особено яростно защитавано в зората на модернистичното направление у нас – при кръга „Мисъл“, редом с нормативните представи за „художественост“ и жанровите предубеждения на идеолозите на кръга, които водят до редица нелепи разминавания с талантиливи творци и творби (като например неприемливото от днешно гледище пренебрежение на Славейков и Кръстев спрямо Захари Стоянов, Антон Страшимиров, Георги Стаматов, недооценяването на „Бай Ганьо“ на иначе ценения като фейлетонист и пътеписец Алеко и др.), налице е и обратната, прогресираща в процеса на модернизма тенденция – към жанрова и дискурсивна хибридность. Освен дифузия между художествените жанрове, се наблюдава и дифузия между художествени и нехудожествени жанрове, включително между художествени и литературнокритически жанрове, между художествен и метахудожествен дискурс. Така че, говорейки за критико-теоретични програми или манифести, а и изобщо за критико-теоретични текстове на българските модернисти, трябва да поясним, че понякога те са трудноопределими в жанрово отношение, тъй като навлизат в полето на художествената литература. Разбира се, след префункционализирането на класическия платоновски диалог и на новелата като литературнокритически жанрове от страна на О. Уайлд и на фона на изключителното богатство от есеистични форми във френския, немско-австрийския и руския модернизъм, българските модернисти не са кой знае какви откриватели. Но става дума, че границата между художественото и метахудожественото в редица техни текстове е нарушена и едното прониква в другото.

Пенчо Славейков например е автор на редица поетически манифести, на поеми с философско-естетически послания, като „Фрина“, „Сърце на сърцата“ и „Микел Анжело“, които според естетическите му противници са лишени от поезия, тъй като наподобяват трактати в стихотворна форма. От друга страна, голяма част от литературнокритическата му проза се отличава с образен и експресивен език, изпълнен с ирония, сатира и парадоксални обрати, и в значителна степен се доближава до художествената литература. Особено що се отнася до някои негови очерци от типа на автобиографичния „Олаф Ван Гелдерн“ или очерците от антологията „На Острова на блажените“, еднозначното им определяне като „художествени“ или като „метахудожествени“ би било неточно. Към категорията на „граничните“ текстове бихме могли да отнесем и прос-

транното есе на Д. Кьорчев „Тъгите ни“, чийто автор е сред първите у нас тълмачи на интуитивистко-импресивното критическо писане.

Дълбинен синтез между художествен и критически дискурс е постигнат в някои от късните модернистки манифести, сред които има високи образци на идеята за синтетично писане: на първо място експресионистичните есета на Гео Милев „Фрагментът“ и „Небето“ и експресионистичната гротеска на Ч. Мутафов „Зеленият кон“. Сплитането на художественото и метахудожественото, проникването на стилистични принципи от пропагандираните авангардни течения в самите програми е характерно и за други авангардистки манифести, като „Възвание към българския писател“ на Гео Милев, „Пътеводна звезда“ на Л. Стоянов, „Манифест на Дружеството за борба против поетите“ на К. Кръстев, „Изкуството и улицата“ на С. Скитник и някои други.

В значителната си част обаче критико-теоретичните текстове на българските модернисти не будят особени колебания относно жанровата си принадлежност. Така че въпросът за синхронията и асинхронията между художественото и критическото модернистко мислене и писане все пак не е лишен от смисъл. Но тук се налага още една уговорка: голям брой (може би най-големият брой) от тези текстове са типично литературно-критически. Това са статии и рецензии по повод на художествени факти или полемични отговори на естетически нападки, в които има програмни акценти. В такъв род текстове, разбира се, не можем да припознаваме типичния естетически манифест. Те идват да затвърдят присъствието на вече афиширани художествени творби, при което известна асинхрония е неизбежна и логична.

У нас текстовете с по-подчертан философско-естетически характер и манифестна насоченост са сравнително ограничени на брой. Но точно чрез тях можем да конструираме някаква картина на синхронията и асинхронията между критико-манифестното и художественото модернистко писане. Впечатлението от ранните критико-теоретични произведения на българските модернисти е, че те закъсняват спрямо художествените факти. Така например д-р Кръстевата статия „Живот за нравствен идеал“ (1902) и студията му „За тенденцията и тенденциозната литература“ (1903), които влизат в пряк философско-естетически диалог със Славейковите поетически манифести „Сърце на сърцата“ (1892) и „Микел Анжело“ (1895), излизат цяло десетилетие след тях. Един от малкото текстове, които носят авторското определение „манифест“ – „Из нов път (Литературен манифест)“ (1907) на Ив. Андрейчин, следхожда не само зараждането на символизма в българската поезия, което може да се отнесе към самото начало на XX век, когато излизат редица Яворови стихотворения,

като „Чудак“, „Желание“, „Лист отбрулен“, „Есенни мотиви“ и особено поемата „Нощ“ (1901), но и безспорния поетически манифест на Яворов „Песен на песента ми“ (1906). В това отношение Пенчо-Славейковата манифестна реакция с предговора му към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ (1904), с датировка: „Архангеловден, 1903“, е значително по-навременна и дори в известна степен изпреварваща. Д-р Кръстевият предговор обаче към книгата му „Млади и стари“ (1907), както и цялата книга, представлява един закъснял манифест на кръга „Мисъл“. Програмните статии на Ив. Радославов „По повод Тургенева“ (1912), „Градът“ (1912), „Малък повод за големи въпроси“ (1914) и особено публикуваните в „Хиперион“ – „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)“, „Делото на българския символизъм“ и др., са несъмнено закъснели като символистични манифести. Но интерпретирайки актуални художествени факти, отнасящи се към символистичното направление у нас, те имат заслугата за неговото утвърждаване.

Някои от Гео-Милевите манифести, като „Модерната поезия“ (1914), „Против реализма“ (1919), „Посоки и цели“ (1919), също са закъснели. Но с навлизането в своя експресионистичен период този изключително чувствителен към авангардното автор започва да синхронизира художествените си експерименти с метахудожествени манифести и да ги сплита дискурсивно. Програмните експресионистични есета „Фрагментът“ (1919) и „Небето“ (1920) излизат почти едновременно със стихосбирката „Жестокият пръстен“ (1920) и книгата със стихотворения в проза „Експресионистично календарче“ (1921). Впрочем, най-очевидна е тази синхрония на страниците на сп. „Везни“, в чиято първа годишнина са отпечатани въпросните есета, както и творби от двете книги. Гео-Милевото „Възвание към българския писател“ (1921), както и дадаистично-футуристичните манифести на К. Кръстев „Неблагодарност“, „Витрините“, „Началото на Последното“, публикувани в списанията „Лебед“ и „Кресчендо“ през 1922 г., които отхвърлят елитарния модернизъм и се опитват да свържат модерното със социума и с един нов хуманизъм, с простотата на делника и с виталната енергия на примитива, са не само навременни, а в някаква степен и изпреварващи спрямо художествените прояви на съответния тип авангардно писане. Друг е въпросът, че в България трудно могат да се намерят образци на „чист“ футуризм, дадаизъм, конструктивизъм, имажинизъм и сюрреализъм. Повечето опити като че ли остават в сферата на маргиналното. Може би заслуга за това имат ред идейно-естетически предубеждения и народопсихологически особености, от типа на прословутата българска „трезвост“. За съжаление до голяма степен в сферата на маргиналното остават и самите манифести на К. Кръстев,

тъй като са публикувани в провинциални издания и не стигат до широка публика. Извънредно дръзки като идея, те са осъдени да функционират в периферията на българския литературен живот след Първата световна война. Парадоксалното е, че те прекрачват границите на отечеството, стигайки до бащата на италианския футуризм – Маринети, но вътре в отечеството рецепцията им е ограничена. И друго характерно – сп. „Crescendo“ остава като литературен факт предимно с критико-манифестното, именно с критико-манифестното. И също така с отпечатаната преводна литература. Поради краткотрайния си живот (3–4 книжки) и недостатъчна популярност, то не успява да се разгърне до истинска художествена трибуна, от типа на Гео-Милевите „Везни“ и „Пламък“. За сметка на това обаче кн. 2 и кн. 3–4 го представят като издание с напълно определен идейно-естетически облик, а именно авангардистко издание, което по „стилност“ съперничи на Гео-Милевите списания. За разлика примерно от „Хиперион“, където цари еkleктика и асинхрония, на страниците на „Кресчендо“ има синхронизиране между критико-манифестното и художественото. Така например в кн. 2 на списанието, с която „сентименталният „Лебед“ (по думите на К. Кръстев) е прекръстен „с динамично-футуристичното име „Crescendo“⁸, футуристичният манифест импресия на К. Кръстев „Витрините“ съжителства с дадаистичната импресия на Ч. Мутафов „Невъзможности“, с експресионистично-дадаистичната импресия на Б. Дановски „Оскверненото светилище“, с две стихотворения на „парадоксалния визионер“ Теодор Драганов и с конструктивистично разработената от Мирчо Качулев нова корица.

През 1923 г. под псевдонима Н. Янтар, измислен от Г. Милев, и с ефектното заглавие „Нула. Хулигански елегии“, измислено също от Гео, излиза стихосбирка на Николай Марангозов, която сплита елементи на експресионизма, дадаизма и непрокламирания все още сюрреализъм. С уникалното спояване между авангардното и родния примитив, „със смелостта да се излезе навън от пътя, от пътя на казионния шаблон, из който вървят всички“, стихосбирката дава основание на Гео Милев да отправи известния си апел за „оварваряване“ на българската поезия в програмната си статия „Поезията на младите“ („Пламък“, 1924).

Но още през предходната 1922 г. излиза дебютната стихосбирка „Арена“ на друг български авангардист – Ламар, в която в специфично български маниер се сплитат футуризмът, експресионизмът и имажинизмът. Търсенето и постигането на „свой“ стил, заявен категорично в тази манифестна стихосбирка, е документирано чрез серия поетически публикации в Гео-Милевото сп. „Везни“.

Прокламираните от Ч. Мутафов принципи на модерното изкуство – стил, синтез и декоративност, са съвременно охудожествени в поредица от декоративни разкази и етюди, печатани във „Везни“, като „Зимна утрин“, „Празникът“, „Моторът“, „Пианото“, „Три писма за малкото момиченце“, „Звероукротителят“ и др., както и в „декоративния роман“ „Дилетант“, откъс от който също е печатан в Гео-Милевото списание. Уникалният орнаментално-декоративен стил на Мутафов, който е демонстриран в книгите му „Марионетки“ (1920), „Дилетант“ (1926) и „Покерът на темпераментите“ (1926), може да бъде отнесен най-вече към експресионизма, но в него могат да бъдат разчетени и следите на сецесиона и символизма, а специално в романа „Дилетант“, както и в някои от „предметните“ му разкази и етюди, като „Моторът“, „Пианото“ и др., включени по-късно в книгата „Технически разкази“ (1940), този стил носи белезите на ред авангардни течения като кубизма, футуризма и конструктивизма.

Другият трибун на прокламираната от „Везни“ естетическа триада: стил – синтез – декоративност, Николай Райнов, освен програмни текстове, като „Източно и западно изкуство“, „Изкуство и стил“, „Символ и стил“, белязани с блестяща ерудиция, печата на страниците на списанието и три богоборчески, а от гледище на християнската догматика и „богохулни“ поеми – „Мария Магдалина (хетера Йерусалемска)“, „Пръстен“ и „Йесус Христос. Последен от боговете“, включени по-късно със значителни промени в сборника му „Вечни поеми“ (1928). Стъпвайки върху символно-митологичното, Н. Райнов тук е, от една страна, в лоното на символизма и неоромантизма, но от друга страна, особено с поемата „Пръстен“, той се представя като рушител на символистичната конвенция. Поетическите идеи в тази космогонична поема отвеждат към ницшеански и вагнеровски концепции, но като изказ тя се родее с експресионизма и сюрреализма.

Интересен опит за уникален български авангардизъм представя дадаистично-абсурдистката пиеса „Царвулиада“ (1923) на един от първите изследователи на тракийския орфизъм и на българския еротичен фолклор д-р Найдено Шейтанов, когото по-късно К. Кръстев възпоменава като „една от най-интересните личности и автори“ около списанията „Златорог“ и „Философски преглед“⁴⁹.

В своя закъснел манифест „Новата драма“ („Хиперион“, 5, 1926, № 3) Б. Дановски по същество не призовава, а констатира и утвърждава онези естетически принципи, които вече са залегнали в художествените му експерименти. Още от самото начало на създаването на „Хиперион“ Дановски започва да печата в списанието своите „драматически видения“, които по-късно (през 1929 г.) издава в отделна книга. „Драматическите виде-

ния“ на Дановски, както и „драматическите фантазии“ на Св. Камбуров-Фурен са опити за създаване на „кратката „синтетична“ драма, която без дотегливи отклонения, подробности и обяснения“ дава „воля на фантазията“ („Новата драма“). Оформил се като авангардист и по-точно като експресионист под стряхата на Гео-Милевото сп. „Везни“, в чиято втора годишнина отпечатва своето стихотворение в проза „Хашиш“, познавач и проводник на италианския футуризм, Дановски е един от авторите, които епатират българското трезвомислие чрез езика на алогичното, ирационалното и екстатичното. Редом с Гео Милев той се изявява като един от най-дръзките реформатори не само на българската литература, но и на българския театър.

Основни идеи и понятия в естетиката на българския модернизъм

Тук ще се опитаме да набележим най-съществените диференциални признаци в естетиката на българския модернизъм – това, което го прави именно „модернизъм“ и го отделя от другите основни направления в изкуството. Ще се опитаме да открием най-характерните идеи и понятия в критико-теоретичното му наследство. Става дума за това, как българските модернисти мислят и характеризират самите себе си, разграничавайки се от „другите“, и същевременно – как ние днес мислим за тяхната „другост“ и „различие“, как ние днес определяме физиономичните им черти.

На първо място, модернизмът (не само у нас, а изобщо) е антимиметично изкуство, изкуство, което издига креацията в противовес на мимезиса (подражанието). Дори когато някои модернисти говорят в позитивен план за „подражание“ или „отражение“ (а това се случва рядко), те имат предвид „подражание“ или „отражение“ в платоновски, а не в аристотеловски смисъл. Под „мимезис“ Платон разбира отражение на преходната илюзорна видимост, която е само сянка на вечните Идеи. Докато при Аристотел актът на мимезиса предполага реално съществуваща действителност, а произведението на изкуството само по себе си е обект, а не илюзорно или символично отражение.

Историците и теоретиците на художествения модернизъм свързват неговата поява с една основополагаща опозиция: модернизъм – реализъм, с едно основополагащо отрицание и отделяне: отрицание на реализма и отделяне от реализма. Именно по този начин – като антиреалистично и като контрареалистично течение, представя възникването на модернизма и неговият български теоретик Гео Милев, който ситуира модернистката литературна парадигма в широк социокултурен и социопсихологически план (статии „Модерната поезия“ – „Звено“, 1914, № 4–5, и

„Против реализма“ – „Слънце“, 1919, № 5). За реализма и контрареализма като две основни течения в съвременното изкуство, за реализма като „старо“ изкуство и контрареализма като „ново“ изкуство Гео говори в „Литературно-художествени писма от Германия“, по-точно в писмото си за Рихард Демел, както и в непубликуваната си приживе дисертация „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия“. Но най-патетично и образно той представя раждането на „модерната поезия“ в програмната си статия с едноименното заглавие. Гео-Милевият „разказ“ за възникването на „модерната поезия“, разбира се, далеч не е единственият в критическото наследство на българския модернизъм. Подобни наративи могат да се намерят в изобилие при критиците и теоретиците на българския символизъм – най-вече в текстовете на Ив. Андрейчин и Ив. Радославов. Гео-Милевият разказ обаче е най-ефектният, най-страстният и навярно най-„литературният“. Гео е и най-радикалният в своята жестовост, в повика си за анулиране на реализма. В краткия си програмен текст „Символизъм“ („Везни“, 1, 1919, № 2) той трансформира познатата от предишните му текстове опозиция контрареализъм – реализъм в по-изчистени естетически категории: символизъм (романтизъм) – реализъм, като заявява, че „символизмът не е школа; той е Изкуството“, защото „всичко в света е символ“ – една изцяло платоническа идея, съгласно която реализмът е нехудожествен, той е „свързване на душата с нехудожествения, делничния мир на действителността“. Показателно е също, че в антимиметичния си порив Гео свързва в обща синонимна верига реализма, натурализма и импресионизма: в програмната си статия „Против реализма“ (1919) той пояснява, че за него това са новите имена на „онова фалшиво (вече отдавна превъзможното) течение в литературата и изкуството“ – „реализъм, т.е. изкуство на външната, материалната реалност“. Така импресионизмът, който според болшинството изследователи на модернизма е сред първите модернистични течения, в класификацията на Гео попада под шапката на реализма, на миметичното изкуство.

Все пак, ако проследим историята на антимиметичната концепция в българската литература и потърсим нейните първи прояви, трябва да цитираме бащата на модернистичното направление у нас – Пенчо Славейков, който в програмното си есе „Душата на художника“ (1899), позовавайки се на Йоханес Фолкелт, пише, че „художествените произведения, при всички им изглед на действителност, не представят нито самата действителност, нито пък са нейно копие. Те са нейна преработка. Художникът преработва действителността и, в своите произведения, създава *нов свят*.“

Модернистките критико-теоретични текстове, в които се разисква проблемът за отношението на изкуството към това, което определяме като

„реална действителност“, могат да съставят цяла антология. Сред тях искам да открия още един – манифеста на Иван Перфанов „Природата в новото изкуство“ („Златорог“, 4, 1923, № 5). Въпреки колажно-компилативния си характер, този експресионистичен манифест заявява категорична авторска позиция и вещае „нова мистика“, „нова метафизика“, „нов мир“, „нова природа“. Като възвеличава, подобно на Гео Милев, „могъщата стихия“ на Аза, Перфанов проповядва: „И новият дух създава „своята“ природа, защото **природата е духовен феномен.**“ Дотук нищо ново: познатият и от други манифести субективен идеализъм; теми и мотиви вече блестящо обговорени от Гео Милев в есето „Небето“. Различно обаче е диалектично-цикличното виждане на отношението антимимезис – мимезис. За разлика от повечето критици и теоретици на българския модернизъм, които ситуират мимезиса и антимимезиса диахронно, които разказват за тях като за необратим процес, при който изживелият времето си реализъм бива надмогнат, анулиран от модернизма, Перфанов ги вижда като вечни полюси, които чрез съотнасянето си пораждаат онази динамика, на която се дължи саморазвитието на изкуството: „натурализъм и стил – не е ли ясно, че това са двата полюса, между които вечно ще се движи художественото творчество? Какво по-просто от това, да се забележи в тях двойственият лик на света: Божество и Земя, дух и материя? Пътят на мировото изкуство е белязан между тях: и символизъм и реализъм ще се преплитат във вечна игра, изпъкващи ту единият, ту другият във времето.“

Бидейки произведение на самия модернизъм, теорията за контрареалистичната му същност има както своите основания, така и своите пукнатини. „Ако реализмът се схваща като израз на трезв опит, основаващ се на един видимо реален свят – пише Фр. Джеймисън, – тогава емпиричното изучаване на всяко произведение, което бихме категоризирали като „модернистко“, ще ни разкрие някаква изходна точка в този конвенционален реален свят, някаква сякаш реалистка сърцевина, взета за претекст и за суров материал от различните издайнически деформации и „нереалистки“ изопачения, сублимации и груби карикатури; без това приписваната им „неяснота“ и „неразбираемост“ не ще е възможна.“¹⁰ В крайна сметка „всичко в произведението на изкуството“ има някакъв „онтологичен произход“, и това е първопричината „произведението на изкуството и самата сфера на изкуството никога да не могат да станат истински автономни“ – заключава Джеймисън.¹¹

Истина е, че като се опълчва срещу реализма и като се опитва да го анулира, модернизмът в същото време го поглъща, усвоява и трансформира. И все пак, въпреки своите „пробойни“, доктрината за антимиметичната

същност на модернизма има своите дълбоки основания и остава като една от най-същностните в рамките на направлението. Наследявайки естетиката на романтизма, модернизмът е втората най-мощна антимиетична вълна в изкуството на модерността.

Антимиетичната модернистка концепция върви ръка за ръка с модернисткия повик за АБСТРАКЦИЯ, СТИЛ и СИНТЕЗ. Още в края на XIX век тези три понятия стават възлови за естетиката на модерното изкуство, което отхвърля изображението за сметка на изражението и се устремява към създаването на втора, чисто естетическа реалност, която при това не желае да симулира достоверност. Като пръв особено страстен апологет на абстракцията, декоративността и стила в изобразителното изкуство и в литературата се изявява Оскар Уайлд. В манифестното си есе „Упадъкът на лъжата“ (1889) той проповядва чрез своя говорител Вивиън: „Еволюцията на Изкуството започва с абстрактната декорация, съпроводена от наслада и чисто творческа дейност, насочена към нереалното и несъществуващото.“¹² А в романа „Портретът на Дориан Грей“ (1891) четем: „Изкуството е далеч по-абстрактно, отколкото си мислим. Формата и цветовете говорят за форма и цветове – и нищо повече.“ През годината, когато Уайлд отпечатва „Упадъкът на лъжата“ (1889), Пол Гоген създава своя „Автопортрет с ореол“, издържан в подчертано декоративен стил.

Прозренията на Уайлд и Гоген изпреварват с около седем години прелома в изкуствознанието. Във „Въпроси на стила“ (1895) виенският учен Алоис Ригъл за пръв път въвежда в изследванията по история на изкуството понятието „абсолютна художествена воля“, като прави рязък обрат от естетическия обективизъм към естетически субективизъм. Той постановява, че „строго изграденият по висшите закони на симетрията и ритъма геометричен стил е най-съвършеният от гледна точка на закономерността“.¹³

Неговият следовник Вилхелм Ворингер прави епохална крачка в теорията на изкуството с докторската си дисертация „Абстракция и вчувстване“, която издава през 1908 г. Разглеждайки „антитетичното отношение между вчувстване и абстракция“, Ворингер провъзгласява „тежнението към абстракция“ за начало на всяко изкуство, а „орнаментиката“ – за „нещо като парадигма, в която могат ясно да се разчетат специфичните особености на абсолютната художествена воля“.¹⁴

През 1910 г. руският художник Василий Кандински създава първата си абстрактна творба – акварел, и поставя началото на ново направление в живописата – абстракционизма. Отказът от каквато и да е предметност, от каквато и да е фигуративност и стремежът да се предадат универсални духовни послания чрез чисто живописния „език на формите и цветовете“,

да се използва собствената знаковост на абстрактните форми и на цветовете, както и на възможните комбинации помежду им, са теоретически защитени в трактата на Кандински „За духовното в изкуството“. Книгата е завършена през 1910 г., но излиза през 1911 в Мюнхен с датировка: 1912. Този манифест на абсолютната художествена свобода, подвластна единствено на повелите на ДУШАТА, упражнява неоспоримо въздействие върху редица художници, които се опитват да елиминират напълно връзката с природната видимост – Франтишек Купка, Пит Мондриан, Казимир Малевич. През 1922–1923 г., по време на работата си в Баухаус във Ваймар, Кандински завършва втория си теоретичен труд – „Точка и линия върху плоскостта“, издаден през 1925 в Мюнхен, в който извежда символните значения на точките и линиите в картинното пространство. Двата трактата на Кандински дават завършен теоретичен израз на прозренията на романтиците и на импресионистите символисти относно символния език на звуците, линиите, формите и цветовете.

Независимо от изразните си средства модернисткото изкуство (особено във фазата на елитарния модернизъм) все повече се раздалечава от видимостта и се устремява към духовното, към трансцендентното, което художникът, считан за медиум, има за цел да трансформира във „втора“, осезаема за възприемателя реалност, изплитайки сложна мрежа от алузии, асоциации и внушения, изкусна тъкан от синестезно преплитани зрителни и слухови въздействия. Поради специфичната знаковост на словото, модернистката литература търси допирни точки с езика на музиката и на живописата (чрез ритъма и звукописа, чрез словесното означаване на цвят, линия и форма). Всъщност опитът за синтез на изкуствата в полето на литературата е присъщ на големите майстори на изящната словесност от античността до наши дни. Ритъмът, метафонията и ваятелството на образи с думи сериозно са занимавали писателите, граматичните и ораторите в класическия период, особено в епохата на елинизма. При различните етапи и течения на модернизма хилядолетните техники се актуализират като медиатори към „света на Идеите“, към трансцендентното и дълбинно психичното, към „сънищата на душата“, към неразгадаемостта и ирационалното.

За бащата на модернизма Шарл Бодлер природата е само „речник“. В своята поезия, стихопроба и есеистика той преследва максимална хармония между слово, образ и звук, като се мотивира със средновековномистичната и романтична теория за универсалните аналогии и за заобикалящите ни „гори от символи“, които поетът/художникът трябва да разчете и да предаде като медиум на другите. Като противопоставя „лиричната душа“ на „белетристичния дух“ (любима опозиция на Гео Милев и

на кръга около „Везни“ във варианта: лирика – епос), Бодлер характеризира лириката като СИНТЕЗ и подчертава връзките ѝ с митологията и с алегоричното: „Митологията е речник с живи йероглифи, познати на всички.“¹⁵ „Съвременната поезия – твърди Бодлер – има нещо общо и с живописата, и с музиката, и със скулптурата, и с изкуството на арабските, и с подигравателната философия, и с аналитичния ум, и колкото и сполучливо, колкото и ловко да е нагласена, тя се представя с видимите признаци на изтънченост, заимствувана от различните изкуства.“¹⁶ Това схващане за модерната поезия, в основата на което е възгледът за креативен синтез, се превръща в катехизис на цялото модернистско изкуство.

След Бодлер обаче френските символисти наблягат предимно върху синтеза между поезията и музиката. „Преди всичко музика“ – възкликва Пол Верлен в програмното си стихотворение „Поетическо изкуство“, защото „всичко друго е литература“, сиреч НЕ-изкуство. „Музиката и Литературата са редуващите се страни на едно единствено явление, което назовах Идея“ – казва друг от бащите на литературния модернизъм – Стефан Маларме.¹⁷ Още през 1885 г., в предисловието си към „Трактат за словото“ на Ръоне Гил, Маларме формулира теорията си за двойната функция на словото знак и за възможностите на стиха да откроява неподозирани лексикални значения: „стихът, който създава от няколко думи една нова, цялостна дума, чужда на съответния език и сякаш вълшебна, довършва изолирането на словото: той отрича с царствен замах случайния елемент, останал в термините въпреки последователното им потапяне в смисъла и звучността, и извиква у нас изненада – никога не сме чували подобен словесен откъс!, като същевременно споменът за назования предмет изплува в прояснена атмосфера.“¹⁸ И така, „словесната оркестрация“ се основава на „двойното състояние на словото“, на двоякото му битие – в делничната реч, където то означава „чисто понятие“, и в поетичната, където си възвръща потенциала на „блян и песен“. В лекциите си в Оксфорд и Кеймбридж на тема „Музиката и Литературата“ (1894) Маларме оповестява като епохални въведения на символизма раждането на свободния стих и разцъфването на жанра „стихотворение в проза“.

Изящният естет О. Уайлд, който отдава съществено значение на „гласа“ в словесното изкуство, на „звученето на думата в нейните различни музикални и метрически съчетания“, същевременно адмирира „азиатската проза“, „разкошния стил“ с „картинни епитети и пищни метафори“ и сам преследва в произведенията си ефекта на гоблена и на персийския килим. В романа си „Портретът на Дориан Грей“ Уайлд прави великолепна характеристика на символистично-декоративния стил в модерната белетристика, визирайки „Наопаки“ на Юисманс – книга, която става еталон

за мнозина писатели модернисти, сред които и за особено нашумелия в началото на ХХ в. в България Станислав Пшибишевски. Впрочем романът „Наопаки“ е цитиран в един от първите модернистки манифести у нас – в статията на Ив. Андрейчин „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“ (1899).

Възловите за естетиката на модернизма понятия СТИЛ, СИНТЕЗ, РИТЪМ и ДЕКОРАТИВНОСТ са обект на теоретично осмисляне и от страна на българските модернисти. С изключение на понятието „декоративност“ те се срещат още в ранните манифести на българския символизъм, по-точно – в манифестите на Ив. Андрейчин, публикувани в сп. „Из нов път“ през 1907 г. В статията „Анекдот и символ“ („Из нов път“, 1907, № 2) „символистичното“ и „синтетичното“ са мислени като синоними – символистичната белетристика е „синтетическа“. Самият символ е синтез: „Символът обхваща мисълта и образа. Alegорията е анализ, символът е синтез. Анализът убива живота, синтезът го създава. Едното описва, другото твори.“ Въпросните понятия са особено актуални в модернистките метатекстове, публикувани в сп. „Везни“ (1919–1922). В манифестираната от Г. Милев, Ч. Мутафов, Н. Райнов и С. Скитник антимиметична естетика понятието „стил“ е поставено на пиедестал. И за четиримата теоретици наличието на „стил“ е мерило за Истинското изкуство, Чистото изкуство, Изкуството. А стилът се постига чрез стилизиране и синтезиране, които предполагат абстрахиране от видимостта. „Няма ли стил, няма Изкуство – заявява Н. Райнов в статията си „Изкуство и стил“ („Везни“, 1, 1919–20, № 3). – В Изкуството стилът е постигане кабалистичната дълбочина на образите, с които се работи: оттук иде потребата да се сведе почти до число и геометрична фигура моделът, да се доведе до орнамент. Това се налага от нуждата, що се нарича *ритъм*... Сега е поврат към синтез – и никога Изкуството не ще се върне към средните аналитични пътеки“. Знаковата същност на орнаментата и на символа, „езотеричното“ им значение като израз на „голата Душа“, на невидимото и неведомото, на Абсолюта е предмет на Н.-Райновите студии „Източно и западно изкуство“ („Везни“, 1, 1919–20, № 8) и „Симбол и стил“ („Везни“, 2, 1920–21, № 1). Статиите „Анекдот и символ“ на Ив. Андрейчин и „Симбол и стил“ на Н. Райнов са сред малкото у нас, в които символът е дефиниран и са изведени същностни за поетиката на символизма черти.

Изискването за *стил* и *синтез* от страна на теоретиците от „Везни“ закономерно води до апология на плоскостната живопис и на фрагментаризираното художествено слово. Премахването на третото измерение, на линейната перспектива и на сфуматото, организирането на картинното пространство чрез ритъма на чисти бои и линии, довеждането на

изображението до „орнамент“ – това е общият идеал на Г. Милев, Ч. Мутафов и Н. Райнов за модерния тип живописване, прокламиран от страниците на „Везни“. Представители на „декоративния стил“ в живописа и в литературата, Мутафов и Райнов го защитават и теоретически. На декоративния стил в художествената проза Н. Райнов посвещава специална статия – „Живописен и декоративен стил в разказа“ („Златорог“, 2, 1921, № 1–2), която представлява своего рода ръководство за писане в декоративен стил.

Целеустременото търсене на *стил* и *синтез*, съчетано с експресионистичния порив за изразяване на „голата душа“, ражда модернисткото понятие ФРАГМЕНТ. В своето едноименно есе Гео Милев характеризира феномена в типично фрагментарен стил: „Стил: синтез: фрагмент“, подчертавайки съпадението на трите дискурсивни категории.

Ключово в естетиката на българския модернизъм е и понятието РИТЪМ. Както вече стана дума, това понятие е тематизирано още от Ив. Андрейчин в статията „Нашата поезия“ (1907). Но то е особено актуално за кръга около „Везни“ – за Н. Райнов, С. Скитник и най-вече за Гео Милев. В редица от метатекстовете си Гео изтъква ритъма като основен конструктивен принцип на всички клонове на модерното изкуство – литература, музика, театър, изобразително изкуство. В качеството си на естетически феномен ритъмът за Гео е определено антимиметичен, плод на креативен синтез: „ритъмът обаче няма нужда от действителните форми, дадени в действителността“ – заявява Милев в отговор на читателско писмо в проведената от „Везни“ (г. 3, 1921–22) „Литературна анкета“. Същевременно ритъмът според Гео не е формална категория. Той е живото единство на форма и съдържание: „Ритъмът изключва самостоятелното съществуване на форма и съдържание като две отделни качества на художественото произведение. Ритъмът съединява форма и съдържание: Съдържанието – идеята – получава израз в ритмически форми. Така възниква при действителното художествено произведение един спонтанен *организъм*, който живее, съществува като нов, самостоен факт, самостоятелна в е щ. Именно – чрез спонтанното свързване на форма и съдържание под знака на ритъма.“ („Поезията на младите“ – сп. „Пламяк“, 1924, № 2).

Категорията *стил*, която е пресечна точка в естетическото законодателство на „високия модернизъм“, с навливането в периода на авангардните течения постепенно започва да губи от своя ореол. Така например един от най-ревностните адепти на *стила* като закономерност в изкуството – Ч. Мутафов, в някои от по-късните си есета, като „Двойственост в изкуството“, „Банално изкуство“, „Внушения в изкуството“, или престава да говори за *стил*, или пък (както е в „Двойственост в изкуството“ –

1926), извежда дихотомията: изкуството като „автономен свят“, като „свръхпознание“, подчинено на закономерното изискване за „стил“, и изкуството като „една непосредствена даденост, странно зависеща от сетивата ни и от тяхното нормално съчетаване, една *нормална* действителност за художествено обучение: така то е преди всичко популярно, ежедневно, свързано с живота ни и нашите навици: то е банално“. И заключава: „Между тия широки граници на възвишено и насъщно се колебае изкуството на всички времена: така е и с днешното.“ Отпадането на култа към *стила* е документирано и в манифестите на К. Кръстев, публикувани в „Лебед“ и „Кресчендо“. В „Началото на Последното“ (1922) К. Кръстев заявява, че „мярка за Изкуството няма“, като по този начин отхвърля елитарното изискване за *стил*. А в програмната статия на Ив. Перфанов „Природата в новото изкуство“ (1923) опозицията миметично – антимиетично е придобила следния вид: натурализъм – стил: „Натурализъм и стил – не е ли ясно, че това са двата полюса, между които вечно ще се движи художественото творчество?“

Темата за антимиетичната (антиреалистичната) същност на Изкуството се преплита с други две, не по-малко съществени за модернистката идеология, теми – за автономността на естетическото и за нововъведенията („новото“) като естетическа ценност. Раздалечаването на художественото творчество от другите сфери на социалното и от нехудожествените зони на културата е пряка последица от присъщата на модерността тенденция към диференциация и автономизация, за която вече стана дума в предишната глава. Мисленето на естетическото като автономно тръгва още от Кант, който в „Критика на съзнателната способност“ (1790) отделя изкуството от природата, науката и морала и постановява, че естетическото удоволствие е „без интерес и понятие“. Теорията за върховната самостоятелност на изкуството намира поданство и при романтиците. Тя еволюира до теорията за „чисто изкуство“ или „изкуство за изкуството“ (*l'art pour l'art*) при парнасистите и при Бодлер. За първи манифести на „чистото изкуство“ се считат два предговора на Теофил Готие – предговорът към първите му стихотворения (1832) и особено предговорът му към „Мадмоазел дьо Мопен“ (1835).¹⁹ Обикновено обаче идеята за „чисто изкуство“ се свързва с известната мисъл на Бодлер: „Поезията (...) няма друга цел освен самата поезия“, която е изречена за пръв път в критическото есе „Едгар Алан По – живот и произведения“ (1852) и впоследствие вариативно се повтаря в други Бодлерови есета. В есето за По четем и по-разгърнат вариант на това твърдение: „Поезията не може – освен под угрозата на загиване или упадък – да се отъждестви с науката и морала. Тя няма за обект истината, а единствено самата себе си. Начините за доказване на

истината са други и трябва да се търсят другаде. Истината няма нищо общо с песните. Всичко, което представлява очарованието, прелестта, неотразимото обаяние на песента, би отнело на истината нейния авторитет и сила. Студен, невъзмутим, безпристрастен, умът, който търси точни доказателства, отблъсква диамантите и цветята на музата; той е точно противоположен на духа на поезията.²⁰ Перифрази на въпросната Бодлерова мисъл срещахме след това в редица текстове на О. Уайлд. „Изкуството никога не изразява нищо друго, освен себе си“ – твърди Уайлд в есето си „Упадъкът на лъжата“.²¹ А в програмното си „Предисловие“ към „Портретът на Дориан Грей“ заявява: „изкуството е напълно безполезно“. Квалификацията *напълно безполезно* представлява почти буквална заемка от Бодлер, който в един от проектите си за предговор към „Цветя на злото“ казва: „Тази книга, която е *дълбоко безполезна* (курс. м. – Ц. А.) и напълно невинна...“²²

У нас битката за автономност на изкуството съпровожда още първите прояви на модернистско мислене в лицето на П. П. Славейков и д-р Кръстев. Поради специфичните социокултурни условия, поради срастването на литературата с обществения живот, характерно за възрожденския модел, който продължава и след Освобождението, тази битка за освобождаване на естетическото е насочена главно срещу обвързването му със социално-политически идеи и има за цел категоричното му разграничаване от публицистиката и от документалистиката. Елитаризмът в познатите му от Бодлер и Уайлд измерения остава общо взето чужд на мисленето на българския писател и интелектуалец, което не може напълно да се освободи от предубежденията на патриархалното и възрожденското. Първият модернистки манифест на „автономното“ изкуство предшества създаването на кръга „Мисъл“ и е поетически – това е поемата на Пенчо Славейков „Микел Анжело“ (1896). Сред критическите манифести на кръга най-емблематични с оглед на тази модернистка идея са Кръстевата студия „За тенденцията и тенденциозната литература“, предговорът му към „Млади и стари“, Славейковият предговор към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ и неговата студия „Българската поезия“. При Кръстев и Славейков идеята за „освобождаване“ на литературата от другите сфери на социалния живот, както и от нехудожествените зони на културата (като например журналистиката) е инспирирана не толкова от идеологията на западноевропейския модернизъм, колкото от неокантианската нормативна естетика и по-конкретно от немските философи и теоретици на изкуството Карл Грос, Конрад Ланге и Йоханес Фолкелт. Студията на д-р Кръстев „За тенденцията и тенденциозната литература“ (1903) представлява първата по-системна интерпретация у нас на основни понятия

и възгледи на така наречената „психологическа естетика“. Позовавайки се на Грос и Ланге, Кръстев дефинира възлови естетически категории, като „естетическа наслада“ и „естетическа илюзия“ („илюзивна действителност“, „илюзивни чувства“), които според немските теоретици и българския им възприемател съставляват същината на изкуството. Оттам основополагащата за студията идея за самостоятелност на художествената литература и настояването за категоричното ѝ разграничаване от публицистиката.

В предговора към програмната си книга „Млади и стари“ В. Мирюлюбов (д-р Кръстев) въвежда серия от опозиции, натоварени с естетически смисъл: „Млади“ – „Стари“; „Вазова епоха“ – „Славейкова епоха“; „вестникарска“, „жълта“ литература и критика – „истинско изкуство“, „професионална критика“; „псевдопоет“, „псевдокритик“, „публицист“, „вестникар в литературата“ – „художник“, „истински художник и ценител“; „голямата тъпна читатели“ – „публика с що-годе естетическо разбиране“, „публика, способна да се емоционира от произведения с чисто художествени достойнства“. В цитираните квалификации вече съвсем отчетливо проличават и негативните черти на модернизма – неговото високомерие и опитът му да законодателства, култът към „художника“ и пренебрежението към публиката. В нападките си срещу аудиторията обаче Пенчо Славейков остава ненадминат. В предговора си към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ в присъщия си „цветист“ до драстичност стил той пише: „Популяризацията на изкуството, поевтиняването, демократизирането му – то е неговото унижение. Изкуството е отбрана, празнична храна, или нашенски казано, великденски кравай: нещо извънредно за онези, които се хранят с фасул, за онези, които четат улични вестници, за онези, които прибират сметта на обществения живот и живеят в нея. Популярни са онези писатели, които на книжния пазар продават дрипи.“ И по-нататък: „А тези стихове са отбрана храна. От где тогава второ издание? За какво са се харесали на българския, на безкнижния читател, на фасулковец в ума, във военна и гражданска форма, на горделивия със своето душевно убожество филистер?“ В случая е налице типичният за „високия модернизъм“ култ към твореца и към творчеството, типичното модернистко митологизиране и аутомитологизиране, което няколко години по-късно ще роди уникалната антология „На Острова на блажените“.

При идеолозите на „Мисъл“ модернистският „елитаризъм“ по специфичен начин се преплита с едно етично кредо, с един етичен индивидуализъм, формулиран от д-р Кръстев като „живот за нравствен идеал“. В статия под това заглавие, публикувана в „Мисъл“ през 1902 г., критикът заявява предпочитанието си към „автономната“ или „философска“

нравственост, плод на свободния избор на индивида, като същевременно отрича „етическия натурализъм“ и „аморализма“ на Ницше и провъзгласява за висша цел на човешкото съществуване „реализацията на доброто, на нравствения идеал“. Според Кръстев доктрината на аморализма има значение единствено от гледище на историческата диалектика – като необходимо отрицание, което ражда обновление. Подобна специфично българска „етизация“ или хуманизация на ницшеанството срещахме в есето на Д. Кьорчев „Тъгите ни“, което представлява оригинален конгломерат от идеи на Шопенхауер, Ницше и Пшибишевски, на руски религиозни мислители и писатели, кръстосани с източна езотерика и авторски въззрения.

Идеята за автономността на изкуството ражда неговото сакрализиране, превръщането му в своеобразна религия. В България тази тенденция бележи възход най-вече в етапа на символизма, което е напълно закономерно с оглед на символистичната концепция за изкуството като мост към трансцендентното и за художника като медиум. Тази концепция е засвидетелствана още в довоенните манифести на българския символизъм. Така например в програмната статия на Ив. Радославов „По повод Тургенева“ (1912) мотивите за допирните точки на „новото изкуство“ с телепатията и окултизма, с „познанието чрез интуицията“, или „свръхестественото познание“, за изкуството като религия („за нас то е религия“) са едни от водещите. Своя най-завършен и „чист“ вид обаче идеята за изкуството като религия намира в статията на Иван Грозев „Новото изкуство“ („Хиперион“, 1, 1922–23, № 6–7). „Изкуството е излязло из Храма и изкуството води пак към Храма – към най-съкровения Храм: Храма на човешката душа, където се извършват най-големите тайнства“ – пише Грозев. „Първото изкуство е било религия и всяко истинско изкуство по своето същество се явява за днешния човек като религия; дълбоко мистично по своя произход, то и днес ще си остане такова, каквото е било преди хиляди и хиляди години, когато се е родило с първия копнеж на човека – да стане бог. Първият жрец е бил първият поет и най-великите творци и маги на древността са излезли из светилището.“

В историята на българския модернизъм целеустремеността към трансцендентното, към Абсолюта, назоваван различно – „Мирова душа“, „невидимото“, „неведомото“, „Безкрайното“, „Космоса и космичните елементи“ и пр., бележи една от върховете си точки в критическите манифести на късния символизъм и на ранния експресионизъм, поместени в първата годишнина на „Везни“ и в „Хиперион“. С навлизането в своя авангардистки период българският модернизъм постепенно развенчава сътворения от романтиците и от „високия модернизъм“ мит за изкуството като

„нова религия“, като път към Абсолюта и като сливане с Абсолюта. През същата 1922 г., когато Ив. Грозев изнася серия от лекции пред Теософското дружество в София и отпечатва в „Хиперион“ програмната си статия „Новото изкуство“, конструирайки една религиозно-мистична утопия за Поезията като „върховно познание“, „синтез на всички изкуства“ и „език на Боговете“ и за Изкуството като „висша духовна алхимия“, в „Лебед“ и „Кресчендо“ К. Кръстев без патетика, иронично и игрово проповядва нов хуманизъм, разменяйки местата на Бог и Човек и обявявайки изкуството за „предразсъдък“. „Изкуството – пише той в „Началото на Последното“ – е „земно“ РАЗРЕШЕНИЕ, а не изразяване, нито образ на хармонията. То е УПАНИШАД. Най-близко до Брама.“ И отправя своя призив: „Всички вие, стремящи се да очеловечите изкуството – очеловечете човека. Така трудът се съкратява и ИЗКУСТВОТО е постигнато. А вие, жители на земята – окултисти – спасете изкуството от окултизма. Защото сам Бог не е окултист. СИНТЕЗЪТ НА ИЗКУСТВОТО Е НЕГОВОТО УНИЩОЖЕНИЕ.“ Но още на 15 октомври 1921 г. в редакционната „Бележка към абонатите“ („Везни“, 3, № 1) Г. Милев е провъзгласил единството на естетическото с етичното и е издигнал авангардистко-активисткия девиз: „Човекът преди всичко!“, който малко по-късно е превърнал в лийтмотив на бележитото си „Възвание към българския писател“ („Везни“, 3, № 4).

Отзвучаването на елитаристко-автономистката концепция е документирано и в критико-теоретичните текстове на Ч. Мутафов. Докато „Зеленият кон“ (1920) е апология на абсолютната творческа свобода, кодирана в модернизистката категория „стил“, то публикуваните през същата година „Плакатът“ и „Карикатурата“ хвърлят мост от високия модернизъм към авангарда. А специално есето „Внушения в изкуството“ (1929) представя българския изкуствовед като предтеча на възгледи, които обичайно свързваме с идеологията на късния модернизъм и на постмодернизма. Като се обявява за демократизиране и масовизиране на изкуството, за техническото му възпроизвеждане, Мутафов поставя под въпрос самоценността на авторството и на уникатите и изтъква върховенството на публиката при превръщането на произведението в артефакт: „Старите майстори никога не са държали за авторско право. Днешното изкуство е без автор, защото става публика. А въпросът за истинност се превръща във въпрос за цена. И нея плащат тъкмо ония, които нямат никакви други отношения с изкуството.“²³

Модернизистката концепция за естетическа автономност обаче продължава да има своите привърженици. Един от най-късните модернизистки манифести – „Изкуството и улицата“ на Сирак Скитник („Златорог“, 1937, № 7), е патетичен повик срещу диктата на улицата, срещу масовата

култура, срещу превръщането на художественото произведение в стока, в продукт, а на твореца – в слуга. Той е наситен с носталгия по „високия модернизъм“, по елитарното разбиране за художественото творчество: „Днес изкуството е васал на улицата. Улицата, като всяка владетелка, е лакома за власт: горко на слабите. Време е да отдадем божието Богу, кесаревото – Кесарю. Голямата проблема на съвременното изкуство е да очертае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност. Да брани своите права, както и улицата храбро ги брани. Да стане господар с тежка дума и тежка корона. Да помни, че улицата е безотговорна, а него държат отговорно и след хилядолетия.“

В идеологията на българския модернизъм доктрината „изкуство за изкуството“, поне в познатия ни западноевропейски вариант, е сравнително слабо застъпена. Във фазата на „високия модернизъм“, към която можем да отнесем кръга „Мисъл“ и българския символизъм, битката за модерно и самостоятелно изкуство протича предимно като битка срещу социално-политическото му обвързване. Въставайки срещу миметичното, традиционното и конвенционалното, идеолозите на „Мисъл“ отричат обществено-политическите тенденции в художественото творчество и се опитват да откъснат „художника“ от „злобата на деня“. Кръстев и Славейков обаче не само не отхвърлят нравствено-етичните тенденции, а ги смятат за желани и необходими. И двамата се обявяват против прокарването в литературата на „партийни интереси“, но не и на „общочовешките“. В очерка си „Блянове на модерен поет“ (1903) Славейков отбелязва като едно от най-големите достойнства на П.-Тодоровата драма „Зидари“, че тя възплащава „духа на модерната литература, която вади наяве идеала на нашето време, идеал, проповядван от Достоевски, Толстой, Ибсен и техните последователи: нравственото възраждане на човека. Идеалът на идеалите.“ Както вече стана дума, при кръга „Мисъл“ идеята за автономност на изкуството черпи импулси главно от неокантианската нормативна естетика, а не от бодлеровско-уайлдовския елитаризъм и пуризм.

Гео-Милевата представа за „истинско и чисто изкуство“ също се отдалечава от тази на Бодлер и Уайлд. В неговата теория „истинското и чистото изкуство“, „юнифицираното Изкуство“ и „юнифицираната Естетика“ са контрапункт на „националното, съвременното и популярното“, на „битовата литература“ („Посоки и цели“, 1919). А с навлизането в своя авангардистки период Гео съвсем категорично се обявява срещу самоцелното изкуство: „Изкуството не е толкова безцелно, колкото го мисли Уайлд – пише Гео в програмната си бележка „Към абонатите“ („Везни“, 3, 1921–22, № 1). Изкуството е *само толкова* безцелно, колкото е безцелен човекът и човешкият живот. Но тук избликва пред човека противоречието между

оптимизъм и песимизъм – и човекът става безвъзвратно – и преди всичко: етичен елемент. Защото: *ний съществуваме!* Затова и в художника ний дирим преди всичко човека – етичния елемент. *Човекът преди всичко!*

Човекът е всичко: и цел, и мечта, и красота, и любов, и изкуство, и дух, и свят, и бог.“

Що се отнася до първия критик и теоретик на българския символизъм – Ив. Андрейчин, в манифеста си „Из нов път“ (1907) той категорично отхвърля доктрината за самоцелно изкуство: „Изкуство за самото изкуство е безсмислена формула, измислена от безсилни таланти и безлични писатели, които носят това име само защото с мастило пъстрят хартии от различни големини и всевъзможни шарки.“ И този път обаче известният със своите противоречия критик остава верен на себе си. В следващата си програмна статия – „Декадентство и символизъм“ (1907), Андрейчин, от една страна, адмирира „безграничната независимост на поета и поезията“, а, от друга страна, укорява „декадентите“: „Бягане от живота, умствен аристократизъм, тичане по редки усещания и чувствавания, употребяване на чудновати метафори – ето главните грешки на повечето от поетите на декадентската школа.“

Една от малкото перифрази на Бодлеровото твърдение, че изкуството няма друга цел освен самото себе си, с изненада откриваме при Яворов. „С изненада“, защото по принцип авторът на „Безсъници“ не е привърженик на теоретизациите и е оставил сравнително малко на брой критически текстове. В рецензията си „Две нови български пиеси“ („Мисъл“, 1907, № 9–10), в която по кръстевско-славейковски маниер обвинява Вазов за проявена груба тенденциозност в драмата „Към пропаст“, Яворов заявява: „Сцената не е трибуна, ни катедра, ни амвон.“ И разсъждавайки на тази тема, заключава: „Защото изкуството е *самоцел*.“

Сред малцината български привърженици на доктрината „изкуство за изкуството“ като най-ревностен неин апологет се изявява Людмил Стоянов. В предговора си към стихосбирката „Видения на кръстопът“ (1914), присъединявайки се безрезервно към възгледите на Уайлд, Л. Стоянов низвергва от изкуството не само Морала и Истината, но и искреността. Предговорът започва с цитати-перифрази на Уайлд: „Всяко поетическо произведение, казва Оскар Уайлд, е всъщност свършено безполезно. (...) Призрактът на Морала и истуканът на Истината нямат място в изкуството, което живее само за себе си и черпи от извори по-чисти, нежели ония на признатите добродетели.“ За да стигне до „личното“ авторско кредо: „Цялата тая книга е написана в духа и заветите на символизма. (...) Аз съм се старал, доколкото ми е позволявала моята гордост, да не излизам из рамките на своето самочувствие, но също тъй и да убия у себе

си оная искреност, която е тъй присъща на посредствените души. Искреността беше излюбената годеница на романтизма и тя го погуби поради лекомислието си.“ А в статията си „Две основни течения в българската литература“ („Везни“, 2, 1920–21, № 1), като отчита „критическия дух“, който внася в литературата ни Н. Райнов, Л. Стоянов поставя друга уайлдовска поанта: „Да развие в себе си критическия дух – ето най-близката задача на българската литература.“

Един от лайтмотивите в собствено модернистката идеология, включително и в нейния български вариант, е този за **НОВОТО, РАЗЛИЧНОТО, ДРУГОТО**. Претенцията на модернизма да бъде винаги нов води до нарастваща вълна от отрицания и конфронтации, съпътстващи раждането на отделните модернистични течения. Модерността като низ от разриви, както я представя Фуко, акцентирайки върху дисконтиунитета; изкуството на „новото време“ като низ от прояви на „антагонизъм“ между „поколенията“/теченията и „неблагодарност“ към предците, както го представя българският критик К. Кръстев (манифестът „Неблагодарност“) – тези два различни по мащаб и ракурси образа на модерността (в социокултурен и в тясноестетически план) фокусират като че ли най-очевидното в нейната динамика – Хегеловото „отрицание на отрицанието“.

Още първата модернистка формация в България – кръгът „Мисъл“, налага конфронтацията и отрицанието като принципи на модернисткото поведение: „Млади“ срещу „Стари“, „сега“ срещу „преди“, Славейков срещу Вазов, „Славейкова епоха“ срещу „Вазова епоха“. В предговора си към „Млади и стари“ д-р Кръстев определя основния патос на книгата си като „негация“ и признава, че в определени случаи е „безпощаден“. Според автора книгата е „критико-теоретична“, нейната задача е „да подготви духовете“ за „Славейковата епоха“ и въобще за „разбиране и ценене на истинско изкуство“, а тези цели и задачи, заявява той, „аз върша (...) преимуществено по отрицателен начин“. Това поведение успешно може да бъде изтълкувано във фройдистки план: като модификация на бунта синове срещу бащи, като демонстрация на синовна агресия, породена от т.нар. „кастрационен комплекс“. В случая е налице не само „пренос“ на житейски поведенчески модел в зоната на естетическите отношения, а и явна сублимация на „негацията“ чрез оценностяване и дори сакрализиране на „новото“: в предговора си към „Млади и стари“ Кръстев отстоява правото си да бъде „херолд“ на „новото“, защото го смята за „нещо по-висшо“. Още по-преди той е заявил, че в поезията на Пенчо Славейков (и по-точно в неговите „Блянове“) вижда сбъждане на бляновете си за „една велика българска литература“. „Младите“ от „Мисъл“ живеят с месиански амбиции: те се чувстват призвани да създадат чрез творчеството си „нова национална религия“.

През същата 1906 г. обаче, когато в две поредни книжки на сп. „Мисъл“ излизат статията на д-р Кръстев „Един поглед върху нашата литература“, която представлява първи вариант на предговора към книгата му „Млади и стари“, и студията на П. П. Славейков „Българската поезия. Преди. Сега“, в сп. „Наш живот“ (№ 2) на Страшимиров е отпечатана статията на Д. Кьорчев „Едно ново изискване в литературата“, в която определението „нов“ и неговите словоформи са толкова често срещани, че свидетелстват за едно почти неистово (и ницшеанско) желание за премахване на „стария бог“ и „старата литература“ и замяната им с „нови хоризонти и нови цели“. През следващата 1907 г., когато манифестната книга на Кръстев „Млади и стари“ вече е факт, отново в „Наш живот“ Кьорчев реагира с две полемични статии – „Литературни бележки“ и „Изминалото“, насочени съответно срещу Славейковата студия „Българската поезия“ и новоизлязлата книга на д-р Кръстев. Така че едновременно с раждането на своята манифестна книга кръгът „Мисъл“ ражда и своето отрицание; едва провъзгласили се за „млади“, четиримата от „Мисъл“ вече са обявени за „стари“.

В Ив.-Радославовия манифест „По повод Тургенева“ (1912) литературното пространство е разделено между *вие/вас* и *ние/нас*: „Като е тъй, и *вие* ще се съгласите, че между нас, които четем, превеждаме и пишем, имайки предвид книгите на Метерлинка, Уайлда, Пшибишевски и цялата фаланга около тях; и *вас*, за които всичко това е *нездраво, променливо и неистинско*, между нас и *вас* има малко точки на допиране. Нещо повече. Ние принадлежим на два различни лагера.“; „...*вие* твърде много принадлежите на миналото си“; „И въпреки влиянието на новото, *вие* и другарите ви от същото поколение чувствувате твърде много симпатии към туй „здраво и непроменено“ изкуство. В гърдите ви, като в гърдите на Фауста, живеят две души и вашето място в нашата литература е място на *разпятие*. (...) Ние идем в душата си с новото, готови да го дадем, готови да изгорим с него.“

Илюстративният материал относно опозиционните варианти ново – старо, сега – преди, днес – вчера, млади – стари и пр. в критическото наследство на българските модернисти може да изпълни цяла антология. Затова ще спра с примерите дотук. Но ми се ще да обърна внимание на още една разновидност на „новото“, която поставя малко по-различен акцент: „другояче“. Девизът „другояче!“ принадлежи на сп. „Везни“, и то най-вече на Гео Милев и Ч. Мутафов. А те го вземат „на заем“ от В. Кандински („За духовното в изкуството“) и от любимия си немски експресионист Карл Айнщайн, когото представят на страниците на списанието чрез откъси от романа „Бибюкен“ (в съвместен превод) и чрез програмното

есе „Върху Ватек“, представляващо апология на „чистото изкуство“ и на литературната творба като „затворена имагинация“, като „самостоен, завършен в себе си организъм“. „Отричането на действителността не значи нищо, а още по-малко – утвърждаването на действителността; художественото започва с думата другояче“ – твърди Гео в бележката си за руския модернист Марк Шагал („Везни“, 1, 1919–20, № 11). Повикът „другояче“ е трансформация или „превод“ на култа към „новото“ на езика на чисто естетическото – „новото“ не като проява на нови идеи и теми, като разкриване на нови страни от психо-физическата същност на човека, каквито претенции имат обикновено романтиците и неоромантиците, а „новото“ като нов художествен изказ, като експериментиране с формата/литературния език, като ново назоваване и нови техники на изобразяване/изразяване.

Нововъведенията във формата са обект на адмирации или призови още в ранните критико-теоретични текстове на българските модернисти. В предговора си към „Стихотворения“ на Яворов П.П. Славейков отбелязва с възхита: „Висш майсторлък на формата е достигнал поетът в тия стихове.“; „Тяхната високохудожествена – ще ми се да кажа декадентски изискана – форма... Горкия нашенски читател! тя не е лъжица за твоите уста. И какво ще проумееш ти от тоя елиптически стегнат, спретнат и енергичен език, който се огъва като дива лоза о явор о тази невидена досега у нас форма? Формата и езикът превръщат г. Яворовите стихове на скъпоценности...“ А в студията си „Българската поезия“, като говори за „неговите последни стихове“, които имат „всички характерни белези на модерния символизъм“, Славейков не пропуска да отбележи Яворовите достижения в сферата на поетичната метафония и синестезия: „онзи импресионистичен *kef* да пръскаш изобилни звукове, да рисуваш с думи, чрез асонанси и алитерации“.

Пръв обаче изтъква ролята на формалните/езиковите нововъведения Ив. Андрейчин. Нещо повече, българският критик много рано е прозрял, че нововъведенията, с които се гордее литературният модернизъм, по същество са нововъведения в езика и представляват преименуване, преназоваване на вече казани неща. В статията си „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“ (1899), след като определя езика на декадентството и символизма като „друг език“, предназначен за „избраници с изтънчени души“, „тъмен тайнствен език“, Андрейчин отбелязва: „И собствено у декадентите и символистите новото не е в онова, което ни говорят, а в начина, по който ни говорят за това „непознато“ ново. С такива средства и с такъв език още никой не се е опитвал да изкаже и да потърси невидимото.“ В манифеста си „Из нов път“ (1907), като чертае „нов път“ пред

българската литература, Андрейчин декларира: „Що се отнася до формата, ний сме за свободния стих. (...) Ний искаме нов ритъм (...) Изобщо ний сме за свободата на формата. От нея ний не искаме традиция и рутина, а искаме само красота.“ Критикът пледира за въвеждането в литературния език на „неупотребявани досега народни думи и изрази“, но се обявява против неологизмите, като по този начин отново поставя граници и изпада в противоречие: „Заучаване изискват и непознатите още и неупотребявани досега народни думи и изрази – но щом се касае до труд и време, разумно е да се изхарчат те за непознатото – съществуващо, отколкото за непознатото – изковано. И ако писателят трябва да бъде смел в нещо, то смелостта му нека се прояви в нови форми и непознати още съчетания от готовия езиков материал, а не в създаване на нов език.“

Сходни противоречия, плод на естетически предубеждения, не са чужди и на Славейков. И той подобно на Ив. Андрейчин, от една страна, е за нововъведенията, а от друга страна, иска да им постави граници. Вече стана дума, че в същата студия „Българската поезия“, в която хвали Яворов за неговите формални находки, той се изказва против „безсмислиците“ на „умопомрачения символизъм“, които са заразили и „врътни вече поети като Яворова и Христова“. А в очерка си за Р. Демел (1902) пише: „на яснотата на неговата поезия най-много пречи психологическият му импресионизъм, оная разкъсаност в израза на отделните моменти, в която обикновеният читател се обърква и не може да ги обедини в хармонично цяло.“ Нека припомним и иронично-сатиричното му изказване в очерка за Нягул Кавела (от „На Острова на блажените“) по адрес на „разни европейски символисти, на които всичкия талант е в оригиналниченето, в названието на най-обикновените неща по най-необикновен начин“.

Един от най-радикалните привърженици на художествените нововъведения у нас – Гео Милев, след години влиза в задочен спор с учителя си Пенчо Славейков, като в рецензията си за „Български балади“ на Теодор Траянов („Везни“, 3, 1921–22, № 6) заявява: „А „ясност“ и „разбираемост“ не можем и не трябва никога да дирим в изкуството. Ясност и разбираемост има само в екзактната наука; а изкуството е длъжно да бъде „неразбираемо“ – т.е. винаги да бъде подплатено с известна тайна, защото тъкмо тайната го прави изкуство.“ Три години по-късно обаче в статията си „Поезията на младите“ („Пламяк“, 1924, № 2) Гео се обявява против „формалната поезия“, чиято емблема е лириката на Н. Лилиев, вече провъзгласена от Г. Цанев за „мъртва поезия“: „Стройно, звучно, плавно – и разплавлено до безконечността на ефира – дето неумолимо зее ужасът на пустотата. Една метрическа постройка от странни думи и редки рими, без онова вътрешно движение, което прави поезията поезия и

изкуството изкуство: *ритъма*.“ В предговора си към „Антология на българската поезия“ (1925) Гео отново атакува „формалната виртуозност“ в поезията на Лилиев: „Това е музика но музика от една струна, не динамичната полифония на голямото изкуство.“ Като еталон за „новото“, което ще влее живот на „мъртвата поезия“, Гео посочва стихосбирката „Нула“ на Н. Янтар (Н. Марангозов) и отправя своя призив, изречен по-скоро на езика на поезията, отколкото на езика на критиката: „Ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенеги – с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса – която да влее нова кръв на българската поезия.“ („Поезията на младите“) В този метафорично-патетичен дискурс обаче се откроява една фраза – „казионния шаблон“, която пряко назовава обекта на естетическото отрицание. Като приветства автора на „Нула“ за смелостта да излезе „навън от пътя, от пътя на казионния шаблон“, Гео фактически дава да се разбере, че патосът му е адресиран не изобщо срещу символизма или срещу традицията, а срещу превръщането на традицията в „казионен шаблон“, в „епигонска поезия“. А епигонството, както учи Ницше, е декаданс. Неслучайно в началото на статията си, цитирайки определението „мъртва поезия“, Гео пояснява: „Поезия, която е типична проява на една упадъчна епоха – епоха без смисъл и ценности. Една *епигонска поезия*.“

В книгата си „Единствена модерност“ Фр. Джеймисън демаскира модернистката претенция за нововъведения като своего рода „автопоезис или самоувековечаваща се динамика“, тъй като „с течение на времето всички нововъведения остаряват, придобивайки формата или на общоприетото, или на привичното, и предизвиквайки и в двата случая – собственото си разрушаване или надмогване“. Освен това „модернисткото нововъведение анулира съществуващите преди него литературни парадигми и представи“, но „проблемът е, че всички последователни реализми на свой ред правят точно това и че когато се вгледаме по-внимателно в тях и ги поставим всеки в собствения му специфичен контекст, то за всеки един от тях може да се каже, че той сам по себе си е бил модернизъм. Всеки реализъм по дефиниция е нов“, „самият реализъм споделя именно онази динамика на нововъведенията, която определихме като уникална отличителна черта на модернизма. Реализмите също така анулират непосредствените си предшественици и препращат вече съществуващите реализми навън в някаква тъма на романтизъм и самозалъгване“. ²⁴ Това обаче, което превръща динамиката на нововъведенията в „хипнотична, запленаваща и вечно смущаваща магия“, е именно „явното противоречие между абсолютистката претенция за новост и неизбежното повторение, вечното завръщане на един и същ жест на нововъведение“. ²⁵

Под напорите на вътрешно противоречивия стремеж към автономност на естетическото българският модернизъм изгражда своя ценностна скала на изкуствата и на литературните жанрове, в която, съгласно призива на Верлен, най-високо стои музиката. Устремената към уж пълна самостоятелност литература търси „съгласителство“ с музиката и го намира в лицето на поезията/лириката. Отрицанието на наративното начало започва още от ранния български модернизъм – от Пенчо-Славейковия култ към поезията („Блянове на модерен поет“) и от Ив.-Андрейчиновия негативизъм спрямо анекдотичното („Анекдот и символ“), за да достигне своя апогей в естетиката на Гео Милев от периода на „Везни“. Още в докторската си дисертация за Демел, позовавайки се на Верлен, Гео разграничава „поетичното изкуство“ от „литературата“ и заявява, че „лириката е изкуството на бъдещето“, че тя е „не просто вид поетическо творчество, а ново изкуство, сплав от език и музика, музика и поезия едновременно“.²⁶ В бележката си „Вместо увод“ към „Лирични хвърчащи листове“ (1915) Гео декодира заглавието на своята антология като „зов за една бъдна ЛИРИЧНА „преоценка на всички ценности“ в българската литература“. А във „Фрагментът“ (1919) заявява: „Лириката е изкуството на новото време“; „Днес поезията е лирика“. В статията си „Музиката и другите изкуства“, публикувана в Алманах „Везни“ (1923), Гео величае музиката като най-първичното, най-интуитивното и най-антимиметичното изкуство: „Музиката е първичното изкуство.“; „Музиката е първичното начало на всички изкуства. Съвършеният първопроизход на всички изкуства. Самото понятие Изкуство.“

Модернистките амбиции за автономност на естетическото, както и за непрекъснато му обновяване успяват да разграничат българската литература от редица сфери на социалния живот, но не и от етичния императив. Тръгнал от д-р Кръстевия девиз „Живот за нравствен идеал“ и от Пенчо-Славейковия „блян“ по „незнайний край“, българският модернизъм описва една парабола през субективизма и интуитивизма, през спиритуализма и езотеризма, за да стигне до надсубектното и до едно ново, но сродно на Кръстев-Славейковото кредо: „Естетиката е същевременно и етика“ (Г. Милев). Тръгнал от емблемата на женското начало в духовния живот – от ключовото понятие ДУША („Душата на художника“, „модерната душа“, „Мирова душа“), речникът на българския модернизъм стига до емблемата на мъжкото духовно начало ДУХ („Духът: Върховният Дух, Светият дух, който създава нуждата от Красота. Който създава нуждата от изкуство.“) И като слива „душа“ и „дух“, възвръщайки изначалното им „единосъщие“, българският модернизъм поставя пред писателя „етичното изискване“: „Човекът преди всичко!“ А това, както казва Гео Милев, означава: „Бъди цял!“

-
- ¹ **Джеймисън**, Фр. Единствена модерност. Есе върху онтологията на настоящето. С., 2005, 184.
- ² Пак там, с. 171.
- ³ Пак там, с. 103.
- ⁴ **Атанасова**, Цв. Към въпроса за границите на българския модернизъм. // *Езиците на европейската модерност*. Български и словашки прочити. С., 2000, с. 109–118.
- ⁵ Вж. **Джеймисън**, Фр. Цит. съч., с. 104.
- ⁶ **Милев**, Г. Избрани произведения в два тома. Т. 2, С., 1971, с. 409.
- ⁷ **Арнаутов**, М. Яворов. Личност, творчество, съдба. С., 1970, с. 41, 45–46.
- ⁸ **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988, с. 43.
- ⁹ Пак там, с. 177.
- ¹⁰ **Джеймисън**, Фр., Цит. съч., с. 126–127.
- ¹¹ Пак там, с. 127.
- ¹² **Уайлд**, О. Критикът като художник. Варна, 1982, с. 21.
- ¹³ Цит. по: **Ворингер**, В. Абстракция и вчувстване. С., 1993, с. 39.
- ¹⁴ Пак там, с. 37, 66.
- ¹⁵ **Бодлер**, Ш. Теодор дьо Банвил. 1861 г. // *Слово и символ*. Из естетиката на европейския символизъм. Състав. Ст. Илиев, С., 1979, с. 91–92.
- ¹⁶ Пак там, с. 92.
- ¹⁷ **Маларме**, Ст. Музиката и литературата. // *Слово и символ...* с. 121.
- ¹⁸ Пак там, с. 109–110.
- ¹⁹ Вж. **Аврамов**, Д. Естетика на модерното изкуство. С., 1969, с. 26–28, 359.
- ²⁰ **Бодлер**, Ш. Естетически и критически съчинения. Състав. Д. Аврамов. С., 1976, с. 195.
- ²¹ **Уайлд**, О. Цит. съч., с. 34.
- ²² *Слово и символ...*, с. 96.
- ²³ **Мутафов**, Ч. Внушения в изкуството. // Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993, с. 334.
- ²⁴ **Джеймисън**, Фр. Цит. съч., с. 128–129.
- ²⁵ Пак там, с. 131.
- ²⁶ **Милев**, Г. Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия. // *Гео Милев : Нови изследвания и материали*. С., 1989, с. 398.

Елка Димитрова

МАНИФЕСТИТЕ НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Често при понятията, влизащи в активно обращение в дадена културна среда, в някаква степен се заличава дирята, отвеждаща към първоначалното им значение, неусетно изтънява етимологическата нишка, довела ги до нас такива, каквито ги знаем. В случая ще говоря за понятието манифест и за неговото битие в средата на българския литературен модернизъм. Тук ситуацията е особена не защото употребата на думата „манифест“ е по някакъв начин *радикално* отклонена от своята буквалност. Напротив, това е един от редките примери за безпроблемно заимстване на понятие в българския модернистичен речник.

Известни са ред случаи на отклонена интерпертация на „европейски“ понятия в българската модернистична среда. Така например „реализъм“, „натурализъм“, „позитивизъм“, „модернизъм“, „декаданс“, „символизъм“, „експресионизъм“... у нас често обрастват с пресилени или направо нови значения. Плод на творчески идеологически построения или дори само на емфатичното желание да бъдат огласени сред „непосветените“, те биват силно отдалечени от конкретния си литературноисторически смисъл. Това явление се откроява особено в късната фаза на българския модернизъм – във фазата на авангардите. Тогава под напора на авангардистката бунтарска нагласа авторитетът на термина сякаш бива съвсем олекотен – и той все повече се превръща просто в един от променливите модуси на изява на модерното съзнание – става поредното всепоглъщащо понятие за модерност. Азбучен пример е взаимозаместимостта на понятията „символизъм“ и „експресионизъм“ в критическите текстове на един иначе толкова уверен във възгледите си автор като Гео Милев. Друг ярък, макар и не толкова популярен, пример е свободното преливане между „дадаизъм“ и „футуризм“ в манифестите на Кирил Кръстев, където дадаизмът се мисли по-скоро като универсалията, а футуризмът – като частността, като и чрез двете в крайна сметка се изявява едно от радикалните авангардистки понятия – *примитивът*.

Драматичната идентичност на българския модернизъм изобщо си остава отворена от началото до края на неговото съществуване. Той, както е известно, живее в постоянно напрежение между чуждата и своята среда, между чуждата и своята реч. Постоянно преживява опъна между своята

посветеност в световната култура и необходимостта да се самообяснява на недоразбиращите го свои.

Оттук произтичат и някои специфики на манифестното говорене на българския модернизъм – да се върнем на основната тема. Примери за това могат да бъдат извлечени много и от различните негови фази. В условията на цялата тази предразсъдъчност манифестният текст бива особено интенционално и социално натоварен. Той вече не може да бъде просто текст, *заявяващ* някакви възгледи (ако се позовем на етимологическата диря на думата, все пак трайно останала в актуалната ѝ употреба¹). Не може да бъде и просто взривяващ културен текст (ако се позовем на специфично модернистичната хипостаза на манифеста). Той става, по силата на една допълнителна културна наложителност, и част от един по същество просветителски проект, и текст на „европейските българи“ срещу „балканските българи“, и текст на една малка, но по-съвършена общност срещу непосветеното мнозинство, и текст на едно поколение срещу друго, и текст на алиенирания аз срещу тълпата.

Истина е, че при естетическия, литературния и особено при модернистичния литературен манифест дефинирането е затруднено поради самото естество на манифестираната материя, която конститутивно изкушава към свобода на говоренето, често и на формалната изява въобще. Истина е, че епатирането като доминантна модалност на модернизма остава своя неизбежен отпечатък върху цялостната смислова структура на модернистичния литературен манифест.

С уговорката, че „...и до момента нямаме работеща дефиниция за това, що е литературен манифест“, Е. Сугарев обобщава: „Най-общо би могло да се каже, че всеки манифест по условие представлява акт на насилие върху тъй наречения „естествен ход“ на културното развитие; че епатира създаденото досега и поставя ново начало в контрастна спрямо традицията насока – и в този смисъл е едновременно и терорист, и законодател в литературата; че маркира сблъсък на генерации и налага силово периодизация, а с това – и неизбежна идеологизация на литературното битие; че предполага някаква поне относително консолидирана група творци, обединени от общи естетически принципи и обща решимост да ги наложат като определящи за културното настояще; че мисли и говори в глобални категории, но неизбежно и неизменно търси тяхната реализация не само в идеен, но и в чисто формален план.“²

Тези наблюдения са особено важни не само с размаха и пълнотата на обобщението си. Те са важни и със своята симптоматичност за ситуацията на българския изследовател на модернизма. Работещо определение за манифест, разбира се, има. По същата логика има и работещо определение

на литературен манифест. Това обаче, към което насочва твърдението на Е. Сугарев, е извънредната битийност на литературния *модернистичен* манифест, и особено на *българския* литературен манифест от епохата на модернизма. (А за тази битийност, дори да има работещо определение, – то сигурно би било дифузно, а и развиващо се в хода на самия наблюдателски дискурс, като би следвало динамиката на една иманентна противоречивост.) Впрочем самият Е. Сугарев, въпреки негативната предпоставка в началото на твърдението си, набелязва параметрите именно на това „изплъзващо“ се от систематичността на критика явление, създавайки по този начин едно особено сполучливо, работещо „работно“ определение.

По-статично дефинитивно, но и по-бедно откъм конкретни детайли е структуралисткото определение, което Никола Георгиев дава четвърт век по-рано в статията си „От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“. В него литературните манифести (но примерите, които изследователят дава, клонят към модернистичните литературни манифести) са формулирани като „междинен пласт текстове“, при които „теоретическото познание не е тяхна водеща цел, а изразяването на възгледи за художествената литература е подчинено на нещо по-важно – да се хвърли мост между собствения тип творчество и обществото и да се рушат мостовете между обществото и творчеството на „другите“. „От логическо гледище – продължава Н. Георгиев – подобни текстове стоят малко над и повече на равнището на художествената литература (всички те носят в някаква степен нейни стилови белези, някои са и в стихова реч). От литературно-функционално гледище пък те представляват преобладаващо съреден, междинно свързващ пласт между художествената литература и обществото, продължение на художествената литература „с други средства“.³

Ако двете цитирани определения се обединят по някакъв начин, което е стилово, но не и логически невъзможно, ще се получи може би наистина една теоретизирана в пълнота картина на българския модернистичен манифест – с твърде ясни белези на общоманифестната му принадлежност и на конкретната му националнокултурна специфика.

* * *

Тук обаче не може да не бъде споменато едно релевантно различие, което, поне според мен, до голяма степен подрежда картината на българската модернистична манифестност. И то е, че манифестите на българския модернизъм и смислово, и „поведенчески“ се групират около два основни модела – на по-ранния модернизъм, изявяващ се в естетическия индивидуализъм и символизма (въпреки важните различия и

противопоставеността помежду им), от една страна, и на авангардите в статута им на късен модернизъм, от друга.

Ако в по-ранния модернистичен стадий преобладава дидактичното пропедевтично говорене (него условно бих категоризирала като част от един просветителски проект), то в по-късната, „авангардистка“, фаза преобладава „манифестът взрив“ – текстът, насочен изключително към разрушаване на стария ред и заявяване на един нов космос – създаден „от самото начало“. В този втори тип вече с лекота откриваме именно манифеста, и особено – манифеста на европейската литературна модерност.

За това деление в корпуса на манифестните текстове на българския модернизъм могат да бъдат отграничени поне две съществени причини. Едната е по-скоро „външна“ – културноисторическа. Другата се корени в самата същност на манифестирания тип модернизъм, затова би могла да се означава като „вътрешна“.

Културноисторическата обусловеност на разглежданото различие тръгва от факта, че ранните фази на модернизма в България (естетическият индивидуализъм и символизъмът, особено ранният символизъм) са в по-голяма степен преведени, „натрапени“ в българската среда. Те се чувстват недотам уютно в нея, налага им се да я „обработят“, за да заживеят в нея. Налага им се да „обяснят“ себе си, да упражнят известно насилие върху средата, за да се наместват в нея, да я преомоделират спрямо собствените си очертания. Затова и те тенденциозно логизират и гносеологизират.

Тук могат да бъдат приведени примери от „За тенденцията и тенденциозната литература“ (1903) и „Млади и стари“ (1907) на д-р Кръстев, от Предговор към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ (1904) и от „Българската поезия“ (1906) на Пенчо Славейков. (Впрочем самото демиургично желание на двамата първоначални на българския модернизъм да изправят „млади“ срещу „стари“ е документ за този тип свръх-поставен спрямо родната литература поглед.) Тук бих наредила и nihilизма към „нашата литература“ от „Из нов път“ (1907) на Иван Андрейчин, и Иван-Радославовите равносметки за българските липси от „Градът“ (1912). Във всички тези текстове – подчертавам – отричането на досегашното и тукашното е съпътствано от предписания за преодоляването му и за въвеждането на новото, европейското – модерното; това именно е тяхната методологическа система и идеологически патос същевременно.

В това изреждане бих пропуснала Димо-Кьорчевото есе „Тъгите ни“ (1907), което, макар и на места да се присъединява към този критически патос (например в скепсиса към националната осъщественост на българския писател), в своя импресивно-интуитивистки философски полет надскача дидактическата нагласа на времето. В някои отношения „Тъгите

ни“ би могло да се нареди до „Модерната поезия“ (1914) на Гео Милев, заемайки междинно място между двата типа манифестни текстове – ранномодернисткия и авангардисткия.

Тези творби в общи линии пресъздават духа на българската критика, манифестираща модернизма в края на XIX – началото на XX век, с нейните различни по стил етапи на все пак общия негативизъм към своето и с пропеедвичната нагласа към пре моделирането му. Тук ще направя уговорката, че сред всички споменати текстове осъзнат като манифестен е само „Из нов път“ на Иван Андрейчин. Но останалите са осмислени в литературноизследователската традиция като такива – и не само по идейни причини, но и поради собствено дискурсивната си специфика на авторитарно-демиургични текстове, което още повече ги доближава до така и незаявеното в самите тях манифестно говорене.

Какво ново внасят в това говорене авангардите?

Българските авангарди сякаш вече нямат такава нужда от подобно първично културно наместване. Те до голяма степен покълват в една вече модерна среда, макар че и при тях остава съзнанието за произход от „европейската“ модерност.

Дали защото през 20-те години на XX век – времето на българските авангарди – европейската модерност е вече догонена и у нас, т.е. набран е нужният собствен модернистичен опит; дали защото самият феномен на авангардите предразполага към отпадане на културните условности и така – към едно откровено, оголено модернистко говорене, към една своеобразна модерна автентичност – мисля, и двата фактора имат значение.

Така, ако дотук говорих главно за „външния“, условно казано, генеалогически, фактор за своеобразното разслоение в системата на българските модернистични манифестни текстове, чрез последното предположение се обръщам към другата съществена причина за различието между ранномодернистичните и авангардистките манифести. Нея бих определила по-скоро като „вътрешна“, произтичаща от самите културни явления като духовни същности, и затова в известен смисъл – феноменологична.

За „по-цивилизования“ и съответно по-умерен, ранен етап на модернизма у нас е типично, освен просветителското говорене и съответстващото му аналитично тежнение към системност, и една иманентна улегналост. Авангардисткият манифест, напротив, носи заявката за *взрив*. При това авангардисткият взрив е „ентропичен“. Бидейки взрив на собствения безпорядък, той е по-свой в системата на модернизма. Без да омаловажавам страстта към епатиране и в крайна сметка към взривяване на външния ред (на извънмодернистичната действителност, грубо казано – на буржоазността като начин на живот, на позитивизма като направление

във философското мислене и на реализма като естетически фундамент), ще наблегна на това, че авангардите до голяма степен са афектирани към взривяване и на собственото родно лоно – лоното на модернизма. Затова – заради тази двойна и така всъщност тотална противопоставеност – авангардите с такава устремност афишират култа си към примитива – към онова, което е „извън“, „преди“ цивилизацията, а в някои интерпретации (не Гео-Милевата от „Театрално изкуство“, но със сигурност на Сирак Скитник от „Тайната на примитива“) – и „извън“ и „преди“ културата.⁴ В този контекст манифестите на Кирил Кръстев заемат особено място, доколкото те са не дотам деструктивни – разрушаващи, прицелени към авангардността като битие, изразяващо се в самия акт на разрушаване. До голяма степен те са и съзидателни – задаващи модели, понякога – дори авторски – на авангардизма. Такъв например е случаят с проекта за принципно новото направление „българска футурология“, който той набеелязва в „Началото на Последното“.

Най-общо казано, в авангардисткия патос императивите на освобождението и условността, проповядвани в предишната модернистична фаза, достигат своя абсолютен, а така и автентичен модернистичен осъзнатост. Тук те стават в по-голяма степен свои и излъчвани, а не чужди и превеждани. Така се оказват възможни текстове като „Небето“ (1919) и „Фрагментът“ (1919) на Гео Милев, като „Зеленият кон“ (1920) и „Плакатът“ (1920) на Чавдар Мутафов, като „Тайната на примитива“ (1922) на Сирак Скитник, като „Неблагодарност“, „Витрините“ и „Началото на Последното“ (1922) на Кирил Кръстев.

¹ Manifesto (итал.) – от латинското „manifestus“ – „явен“, на италиански носи буквалното значение „обява, изявление“.

² Сугарев, Е. Тъгите на Димо Кьорчев. // *Бълг. език и литература*, 48, 2005, № 2.

³ Георгиев, Н. От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“. // *Лит. история*, 1983. Цит. по: Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. (2) София: Век 22, 1992.

⁴ В случая засягам особеното различие, което Г. Милев прокара между „цивилизация“ и „култура“.

Маринета Иванова-Гиргинова

ОТ ДЕЙСТВИЕТО ДО БЕЗДЕЙСТВИЕТО

(Из критическата рецепция на модерната българска драма)

Наши пиеси, наш български репертоар, ние нямаме. Онова, което имаме, не е за пред хората!... Всичко отначало! И най-напред: от репертоара на нашия театър трябва да се изхвърлят всички български драматически халаванди, от Войникова до Вазова, всички Ивановци, Апостоли, Отечества, към Пропасти, Бориславовци: в тях няма ни език, ни мисъл, ни поезия, ни концепция, ни композиция, ни действие, ни живи хора, прост човеки смисъл няма в тях. („Национален театър“ – П. П. Славейков¹)

...драмите на П.Тодоров са не само най-доброто у нас досега в тази област, но и образуват важен етап в развитието на новата българска литература. Може би този етап не представлява такова високо съвършенство на формата – както лириката на Яворов – това е поради трудността и несравнимо по-голямата сложност на жанра и при неговото оскъдно развитие у нас, нещо твърде естествено. Зад лириката на Яворов стои 50–60 години еволюция при участието на първостепенни майстори, а Тодоров – почти няма предшественици. („Драмите на Петко Тодоров“ – Д-р К. Кръстев²)

Това беше първият мой драматургически опит, а в същото време е първата модерна драма на български, в която се правеше усилие да се използва известна народна легенда за драматически цели. (Писмо до Директора на Народния театър – П. Ю. Тодоров³)

1. Диагнозата

Трите цитата визират състоянието на българската драма от началото на XX век и посоките в критическата рецепция на пиесите на П. Тодоров. Първият изразява крайното и категорично становище на П. П. Славейков за състоянието на българската драматургия като директор на Народния театър за сезона 1908/09 година. Вторият аргументира причините за това състояние. Последният тематизира авторското самосъзнание на писателя за новаторската роля, в която влиза като създател на *модерната*

драма.⁴ В тези откъси се оглежда литературното митостроене на елитарната четворка, съпътстващо раждането и утвърждаването на *ранномодерната драма* у нас.⁵

Първият литературен мит е за *празните рафтове* на драматургията в българската литература, за липсващите традиции в жанра, за ниското художествено качество на съществуващата родна продукция. Нихилистичното отношение към възрожденската и поствъзрожденската драматургия се съчетава с амбицията за цялостно преустройство на българския театър и култивиране на нова естетическа мяра в изискванията към родната драма.

Вторият мит въвежда образа на загадъчния, аристократично извисен, пребиваващ повечето време извън родината, извън литературните битки и контексти на своето време своеобразен *чужденец* в литературата ни, стигнал до „*обетованата земя*“ на модерното изкуство. Той идва от инициационния разказ за раждането на модерния творец, легитимиран от П. Славейков в прочутата му статия „Блянове на модерен поет“, в която авторът на „Зидари“ е обявен за новатор, успешно преминал „*през сума криволици*“ и изпитания, за да стигне да „*незнайния край*“, до „*живата вода*“ на истинското творческо вдъхновение.⁶ Този разказ е част от индивидуалистичната стратегия на кръга за преосмисляне на обществения ангажимент на автора и презареждането му с новата етика на гордия художник индивидуалист. „*И чудното е, че той, който до онзи ден само „опяваше“ и творенията му не даваха никаква надежда, че от него ще излезе нещо, – днес оставя зад себе си всички онези, на които някога се е възлагало много.*“⁷ Само модерните идеи са в състояние да тласнат напред творчеството на поета. Сюжетът за чудодейната творческа трансформация на Петко Тодоров и идейното пренагласяване на гуслата му е знак за допускането му в престижните зони на литературата.

Разгорелите се полемики около драмите на П. Тодоров се съпътстват от неизбежното обговаряне на въпроса за новия културен статус на автора, издигнат над конформизма и еснафските предразсъдъци на обществото. Моделът на твореца – естет и реформатор, *певец на модерната душа*, се втвърдява около фигурата на П. Тодоров най-вече като автор на драми, с всичките положителни и отрицателни последствия от налагането му в културното поле от съмишлениците на „Мисъл“. Неконкурентността във времето на Тодоровия мит в сравнение с мощните публични социално-литературни роли на останалите представители на кръга П. Славейков и П. Яворов се дължи и на особената му специфика като вторичен продукт, дело на мощното културно визионерство на „Мисъл“, неуспял да се развие и просъществува извън естетическото поле, създадено от четворката.⁸ По тази причина Петко-Тодоровият мит се превръща в прицел

за всички идеологически и естетически противници на „Мисъл“, което неизбежно засилва самочувствието му на аутсайдер и чужденец, но и укрепва волята му по себедоказване и самозаявяване на своето новаторско и реформаторско дело на драматург.⁹

Третият литературен мит е свързан със специфичното самосъзнание на модерния творец – реформатор в полето на литературата, който влиза в ролята на *конструктор* на ранномодерната българска драма и осъществява прехода от класическата драма на действието към модерната драма на бездействието, в която водещи стават субективните драми на модерната душа, измествайки обективните социални конфликти. Още през 1901 г. Петко Тодоров споделя в писмата си по повод изпращането на първата редакция на „Зидари“ до драматичната трупа „Сълза и смях“ своите модернистични страхове: *„Не зная дали ще я вземат: едно, защото тя е тъй модерна в своята техника, та надали могат я разберат хора, възпитани на Шилерови „Разбойници“ и Хюгови „Лукреция Борджия“, друго, защото не съм от „нашите“*.¹⁰ Авторското самосъзнание експлицира два основни канала от рецептивното битие на пиесите: литературен – новаторството в драматургичната техника и липсата на традиция за нейното литературно и сценично разчитане и усвояване; и паралитературен – идейно-естетическите лобита в литературното пространство.¹¹

Критическият дебат около драматургичното новаторство на П. Тодоров свидетелства за активни трансформации в полето на новата драма, за успоредно съществуване, смесване и напластяване на образци от романтичната и натуралистична драма (в която целеустремените характери управляват действието) с неоромантичната и символистична драма (в която резигнацията, бляновете и сънищата на душата задвижват символно-асоциативния характер на действието). Тези процеси разместват традиционните представи, сигнализират за необходимостта от нов инструментариум за легитимиране на модерното и ценното в пиесите на П. Тодоров и П. Яворов, на А. Страшимиров и К. Христов.

Целта на проследяването на основни моменти от рецепцията на Петко Тодоровата драматургия до войните е да се открие начинът, по който в нея битуват разнородни естетико-теоретични представи и понятия за жанра през първото десетилетие на XX век, и да се установи дали в смисловите мрежи на класическия драматургичен канон могат да бъдат уловени и разчетени характерните особености на влизания в драмата модернистичен почерк.

Критическите тези, утвърждаващи или отричащи Тодоровите пиеси, дават най-ясна представа за раждането на ранномодерната драма като

отклонение от композиционната схема на традиционното действие с ясно обособен водещ конфликт и разработени характери, от една страна, и като преход от романтико-героичния и реалистичен тип поетика към неоромантичния и символно-алегоричен изказ в драмата, от друга.

2. Конструирание на новатора – „за“ и „против“ модерната драма

През първото десетилетие на XX век можем да идентифицираме две паралелни критикоинтерпретативни парадигми, групирани около идейно-естетическите платформи на сп. „Мисъл“ и на сп. „Българска сбирка“. Те работят успоредно, пресичат се и се конфронтират в опитите си да легитимират и оценностят новаторските явления в драматическия жанр.

Ще проследим най-вече критическия сюжет (литературната и театрална рецепция), сформирани около пиесите на П. Тодоров в контекста на тяхната поява, включващ литературни студии, статии, театрални рецензии, критически бележки и позовавания на приятелите и съмишлениците от „Мисъл“ – от една страна, и на останалите критически гласове от началото на века – от друга. В тях се идентифицират основните критически хоризонти в литературния профил на първия модерен драматург. Неговата уникалност се изтъква и от двете страни на естетическата опозиция. Драматическите текстове на Тодоров се оказват в центъра на оживена критическа дискусия за същността на модерното изкуство, в която понятия като модерно, субективистично, декадентско, подражателно, натуралистично, индивидуалистично и символично се смесват и подлагат на разнородни тълкувания и оценки в зависимост от компетентността и естетските пристрастия на критиците.

„Мисъл“ интегрира драматурга и го подчинява на своята естетическа програма – персонализма в литературата, превръща го в емблематичен автор за своя модернистичен проект. Включва го в кръга на младите – при Яворов, противопоставя го на старите – Вазов, нарежда го в ценностния ред на Ботев, отделя му първенстващо място в своите критико-теоретични и есеистични текстове, създава литературния мит за твореца чужденец, драматизира страданията на модерната душа. Д-р Кръстев се явява символичен баща на драматурга с над десет статии, студии, рецензии¹² върху неговите пиеси и задава първата сериозна критикоинтерпретативна парадигма на четене и усвояване на ранномодерната драма у нас. Идеологът на „Мисъл“ въвежда немската критикоидеалистична линия и демонстрира тънък рецептивен усет за новата поетика и естетика в драмите на Тодоров. Налага го като основоположник на модернизма в драматическия жанр в класическата от днешна гледна точка статия „Певец

на воля и младост“ (*Мисъл*, 1906), която преработва и разширява за книгата си „Млади и стари“ (1907). Парадоксалното в нея е, че модерните предизвикателства на П. Яворов не намират място, но затова пък идилията и най-вече драмите на писателя се превръщат в емблематични за естетическите позиции и поетологически разбирания на „Мисъл“. Текстовете на духовния аристократ от Елена сякаш подхождат повече за новата емблема на кръга от поетичните предизвикателства на чирпанския талант. В статиите си за пиесите на П. Тодоров д-р Кръстев показва, че модерната българска драма се ражда като отклонение от модела на класическата (Шекспирова) драма в неговите основни звена – композиция, конфликт, герои и език. Широтата на критическата рефлексия преобръща традиционните категории (действие, драматическа интрига и характер), в които се мисли и възприема възрожденската ни и поствъзрожденска драматургия. Последвалата критическа рецепция, независимо от аксиологизацията си, задължително отчита наблюденията на професора по естетика. Както критиците на модернизма, обединени около сп. „Българска сбирка“, така и апологетите на модернизма от 20-те години на века продължават и развиват редица от тезите на критика.

Д-р Кръстев е един и от сериозните познавачи и теоретици на античната и класическа драма. В архива му е съхранен труд върху теория на драмата, за съжаление останал недовършен и непубликуван и досега. Обявен иронично от Спас Ганев за „*критик над критиците*“,¹³ докторът по естетика действително влиза в ролята на безспорния авторитет, чиито метатекстове се превръщат в първата сериозна програма на „Мисъл“ по въпросите на модерната драма и нейното легитимиране у нас.¹⁴

По-скромно е участието на другите членове на кръга – Пенчо Славейков и Пейо Яворов, в критическия прочит и осмисляне на Тодоровите драми. В посочената вече статия „Блянове на модерен поет“ и в основополагащата студия „Българската поезия. Преди. Сега“¹⁵ П. Славейков улавя модернистичните импулси в драмите на писателя. Критикоесеистичните му текстове узаконяват първите пиеси на драматурга като емблеми на новата образност в изкуството. С широката си театрална култура и познаване на модерната драматургия Яворов възторжено приветства Тодоровата „Самодива“ в рецензия от 1904 г., а в статията си „Две нови български пиеси“ предлага интересен сравнителен прочит на Вазовата драма „Към пропаст“ и Тодоровите „Зидари“, за да аргументира още поубедително драматургическото новаторство на писателя.¹⁶

Текстовете на „Мисъл“, утвърждаващи модернизма у нас, съчетават апологетично-есеистичното с едно *олимпийско* нормотворчество, което неизбежно провокира контратези и остри дискусии в литературното поле.

Втората критическа линия в рецепирането на пиесите на П. Тодоров включва студии, статии и рецензии от по-неутрални критически гласове – Алберт Гечев, Андрей Протич, Александър Балабанов, и стига до аргументираните тези на неговите отрицатели – Никола Атанасов, Спас Ганев, Велико Йорданов. Последните са обединени около социалнореалистичния и романтикогероичен стил в изкуство, в които общественият ангажимент на автора се превръща в мерило за приобщаването му към престижния ред на литературата. Неслучайно противниците на естетиците от „Мисъл“ консолидират своя канон в драмата около романтичния историзъм на Вазовите царски пиеси и психологическия реализъм на Страшимировите драми. **Вазов е поставен в центъра на ценностната конфигурация в драмата на „старите“ (групирани около сп. „Българска сбирка“), докато „младите“ (от сп. „Мисъл“), както стана ясно, ориентират началото на българската драма около новатора П. Тодоров.** Противостоенето е реализъм срещу антиреализъм, миметично срещу антимиетично изкуство. Понякога пиесите на Вазов и на Тодоров се засичат на сцената на Народния театър и по този начин не само за критиката, но за публиката и за по-широката общественост стават видими различията между двата модела драматургия: романтикогероичния (Ив. Вазов) и неоромантико-символистичния (П. Тодоров). Канонът на новата драма се изработва в антитетичното напрежение между привържениците на реалистичното и на модернистично изкуство.

Критиците от „Българска сбирка“ много често подхождат спекулативно към пиесите на П. Тодоров като илюстрация на формалистичната естетика на кръга и откриват в тях неовладяно декадентство и тенденциозно изображение на действителността. За тях творческата трансформация на П. Тодоров, тръгването му по пътя на модерното изкуство, е стратегически ход на „Мисъл“ („*съветници недалекогледи*“), който тласка П. Тодоров по пагубния път на „*сухата абстракция и символика*“. В коментарите на Никола Атанасов и Спас Ганев се наблюдава процес на приплъзване и изместване на интереса от собствено драматургичната поетика на текстовете към персоналистичните визии и естетски постановки на кръга. Типичен пример в това отношение е забавната критическа битка за драмата „Змейова сватба“ между д-р Кръстев и критиците от „Българска сбирка“, съдържаща остър полемичен заряд и серия от комичнотравестийни алюзии в статиите на Спас Ганев и Велико Йорданов.¹⁷ Критическият обстрел визира изцяло философско-естетическите и литературни платформи на „Мисъл“ и „Българска сбирка“. Известният тогава Сп. Ганев, познавач на немската и френската естетическа и литературна мисъл, лансира в статията си „Български модернизъм“ тезата за „*заблудения и*

подведен творец, увлечен от идеята за бърза слава и успех, който литературничи, книжнички и залага на неясната символика. Пример за изместване на рецепцията от собствено художественото поле към сферите на литературната идеология е и признанието на посочения критик, иронично огласил за цел на своята статия „Български модернизъм“ „да даде една характеристика на българските своеобразни модернисти“: „В тая символична драма – пише критикът – авторът (П. Тодоров – б.м., М. И.-Г.) желае да даде излаз на душевната драма, която е преживял, когато се е решил да служи на „чистото изкуство“, така както го разбират модернистите.“¹⁸ Спас Ганев квалифицира драмата на Тодоров като *символична* и с това задава определен хоризонт в критическата интерпретация. Преднамерената символика в образа на протагонистите създава критическия наратив за похитения от (доброволно отдаден на) модернизма творец. В „...образа на Змея авторът очертава едно същество, което крие в себе си въображаемата мощ, склонността към самотност и всичките чудати качества на модерния и ексцентричен художник“.¹⁹ Иронизира се образът на модерния творец, зареян в своите поднебесни блянове и изгубил връзка с реалността. Очевидно е, че критикът от „Българска сбирка“ демитологизира усърдно градения от „Мисъл“ мит за модерния творец в духа на *най-литературното време*, когато се кодифицира българският канон.

Оживеният дебат около пиесата прераста в методологически спор за двойствената същност на образа символ в модерното изкуство и неговата функция в драмите на Тодоров. Иронично-хулиганският стил на Сп. Ганев и В. Йорданов не пречи на изследователските умения на критиците да регистрират по-съществени моменти от поетологичния модел на Тодоровите драми, да уловят в тях сложната сплав от реалистични, неоромантични и символистични елементи. Парадоксално е, че именно критиците от противниковия естетически лагер отделят много по-голямо внимание върху модерните процеси на символизиране, изследват релациите между идея и израз, знак и символ в драмите на Тодоров. Въсщност нормално е критикуващите да са по-аналитични от апологетите. Представителите на „Българска сбирка“ не признават художествените достойнства на Тодоровите драми, но зачитат статуса им на модерни творби.

3. Сдвояване и аналогии

В методологическо отношение особено ясно разграничение между двата критически подхода не може да се направи, тъй като и единият, и другият градят своята теоретическа компетентност върху класическите

теории за драмата, осъвременени от западноевропейската, скандинавската и руската есеистична и теоретична мисъл за жанра от края на XIX век. Особено интересна в това отношение е статията на Сп. Ганев „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“²⁰, която има характер на съвременен преглед на школи и образци в световната драматургия и култивира в най-общ смисъл вкуса и литературните очаквания на читатели и зрители. Силно повлиян от панорамната критическа мисъл на Г. Брандес и неговите концепции върху пиесите на Ибсен, Стриндберг, Метерлинк и др., критикът очертава параметрите на съвременната натуралистична и символистична школа в западноевропейски контекст. Широката популярност на скандинавската и френската нова драма е вече предпоставка за работещи в родната среда модели на драматургия и драматическа критика. През първото десетилетие българската критика е готова да допусне в драмата появата на елементи на натурализъм, реализъм и символизъм като израз на нова идейно-естетическа ориентация. Процесите в българската драма от миналото краевековие са съзвучни с т.нар. „пробив на модерното“ в скандинавската драматургия, осъществил прехода от романтизъм към натурализъм и нов романтизъм. Драмите на Тодоров снемат в синкретичен вид белезите именно на този тип преход, съзнание за който се излъчва и от статията му „За драмата и за Шекспир“, където четем: *„Ние днес, преживели вече и реализъм, и натурализъм, гледаме в повечето случаи на външната драматическа форма на Шекспировите произведения като на една проста условност, отживяла сама по себе си, която нашето чувство трябва да преодолее, за да може да почувства всичката оная сочна поетическа дълбина, що се откроява вътре в нея.“*²¹

Първата линия в разчитането на пиесите се задава от реалистична драма на характерите, особено популярна у нас до началото на XX в., която наследява и доразвива „Шекспировата“ драма. По-близка до светогледните представи на реалистичното, отколкото до експериментите на ранномодернистичното изкуство, критиката ни залага повече на традиционните, отколкото на модернистичните похвати. В тази връзка изискванията на класическата композиция за тясна взаимоотношност между характерите и действието се оказва една постоянна призма, с която се подхожда към П.-Тодоровите драми. *„Характери и действие са неразривно свързани: характерите се разкриват чрез действието, а то почива на характерите. Действието се развива ведно с прогресивно усилване и изпъкване на характерите“* – смята Сп. Ганев в обзорно-теоретичната си статия „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“.²²

Най-често критическата рецепция се опитва да въведе Тодоровите драми в контекста на познатата социална драма на конфликтите и романтич-

на драма на характерите. В анализите се появяват и препратки към модерната символистична драма на Метерлинк или натуралистичната на Ибсен и Хауптман. Проблематичността в идентифициране на драмите на българския модернист идва от *двумоделността*, която критиците улавят на различните нива на конструиране на действието. Първият модел функционира на нивото на реалистично-битовия пласт на действието и се свързва с новата реалистична/натуралистична пиеса, а вторият модел се проявява в народнопесенния символен план и се свързва със съвременната символистична драма. Двата модела си взаимодействат и всеки оставя своите следи в паметта на другия. Проблемът на тогавашната критика е, че не вижда тъкмо това взаимопроникване и постоянно разполовява прочита.

Като доминанта в пиесите на Тодоров се очертава символно-асоциативният модел. Новаторството му променя всички компоненти от жанровата парадигма на драматургичния текст, а същевременно и представата за самия жанр. Залагането на тези два модела в Тодоровите текстове и подчинената роля на битовия план (който не съществува в чист вид, а е стилистично обработен) кара недоброжелателните критици да виждат в драмите чужди естетически влияния или буквални заемки от фолклора и литературата. Дебатът за новаторството на |П. Тодоров между привърженици и отрицатели е попил много от литературните нрави на времето и в критическите текстове, освен сериозни аргументи и анализи, се влага много полемична страст и екстралитературна аргументация. От друга страна, различието между двата лагера не толкова идва от таксономията, колкото се дължи на аксиологията, на приемането или отричането на художествените качества на Тодоровите творби.

4. Модуси в критическата рецепция

Както бе посочено, д-р Кръстев е първият интерпретатор, който задава собствено драматургическата парадигма в реципирането на Петко Тодоровите пиеси. В критическите му текстове намираме бележки върху основните елементи на драмата: „...четири момента характеризират доста изчерпателно драмата: концепция, характер, мотивировка и композиция. И четирите намираме у Тодоров, едни само в задоволителна, а други в доста значителна степен“.²³ Всъщност налагането на новатора драматург не протича съвсем гладко и безпроблемно и в много отношения оценките на съмишлениците и приятелите се раздвояват между утвърждаване на индивидуалистичната тема и нейното модерно интерпретиране и критически бележки върху неприемливата и за тях реформа в драматическата техника. Последната ще бъде оценена

адекватно едва от следващото поколение модернисти в лицето на Г. Милев и Н. Райнов. Следвоенният модернизъм цени високо тъкмо естетическия експеримент, на който приятелите на Тодоров гледат като на извиним недостатък, а критиците като на непростим. За Г. Милев например драмата на П. Тодоров е органично цяло, в което посочените два модела са неразчленими.

В критическите текстове на съмишлениците П. Тодоров постоянно е наричан „*певец*“, а неговите драматургични текстове се разпознават като „*драматизирани идилии*“, „*драматизирани елегии*“, „*драматически песни*“, „*народни песни в проза*“ и т.н. Прави впечатление пришиването на драматическото начало към други жанрове – елегия, идилия, песен, т.е. водещ е моментът на драматизиране на други жанрови структури. Тук няма да се спирам на смисловата натовареност и многозначност на понятието песен, аргументирани обстоятелствено в изследването на Г. Тиханов върху жанровото съзнание на кръга „Мисъл“.²⁴ По-интересно е наличието в съзнанието на критиката на двойствена жанрова маркировка на Тодоровите пиеси, в която драматическото се явява доминиращо качество. За д-р Кръстев най-важна е „*драматическата концепция*“, която Петко Тодоров внася в своите пиеси, тя управлява и жанровите решения на текстовете му, и съответно структурата и мотивационната система на действието. За П. Славейков драматическата концепция се носи от вътрешната форма на драмата и съвпада с представите за класическа драма на действието, в която водеща е ролята на драматично очертаните конфликти. „*Петко Тодоров се е осмелил да я нарече драма (пиесата „Зидари“ – б.м., М. И.-Г.), защото я е написал в драматическа форма. Че драма не е онава, що носи външно-драматическа форма, без вътрешно да показва сблъскване на противоположни сили, борба, развитие. Когато е изпълнено това условие, тогава външната форма на драматическото творение може да бъде каквато ви е угодна, при все това ний ще имаме пред себе драма. Но дали е драма, или не – с това „Зидари“ не губи нищо от поетичността си.*“²⁵ В случая Славейков свързва проявата на драматическата доминанта с наличието на драматическа колизия и нейното постъпателно развитие в действието: в завръзка, кулминация и развързка. Критикът приема за водещ в жанровата идентичност на текста конфликта и неговата конфигурация.

Явното пренебрежение към външната форма като част от жанровата идентичност на творбата се открива и в статията на Яворов, посветена на „Самодива“.²⁶ Като модерен автор поетът изпитва подозрение към етикетите и правилата на писане: „*едно драматическо произведение може да пренебрегне всички установени формули и пак да има своята извънредна*

стойност като изкуство“.²⁷ Такива според него са Тодоровите драми, които не се вписват в етикета, защото излизат от него и го разрушават. „Защо не искаме да почваме от етикета на Тодоровата работа. Т.е. дали тя е наистина една „драма“, написана по всички правила на изкуството“, дали има в нея това „задължително“, онова, „без което не може“, и пр. тънкости“²⁸, никак не е важно, защото в жанровия регистър на „Мисъл“ „Самодива“ е само една песен...“, т.е. високостойностна творба, художествен образец на индивидуалистичното изкуство. Така проблемът с еkleктичната представа за жанра в мисленето на естетския кръг неизбежно рефлектира и в анализите и оценките на новаторските Тодорови пиеси. За естетиците наслоените в традицията формули са изчерпали своя смислов потенциал и драмите на П. Тодоров се оказват извън техните мрежи. Например за Яворов предопределящият елемент в драмата е заложен на по-дълбинно равнище в конструирането и в едно архетипно качество на жанра – изява на дълбинните чувства и страсти у Аза, на неговата психологическа същност. За поета има една единствена драма, и това е **истинската драма**. „Истинската драма от всички времена има една задача: да изяви вътрешния човек, който живее и страда, расте и гине, в действие, при дадена обстановка.“²⁹ Така формулирана, истинската драма отвежда към единството между външно и вътрешно действие, към пълнотата на преживяванията, заложените още в синкретизма на античната драма.³⁰

Интересно мнение в спора за жанровата доминанта в пиесите на Тодоров изказва Сп. Ганев в цитираната студия от края на десетилетието „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“.³¹ За критика от „Българска сбирка“ сценичността на драматическия текст е един от определящите фактори в неговата жанрова идентификация. Тодоровите драматически текстове „не са драми“, защото „не са годни за сцена“, защото на сцената е „невъзможно да се схване символът им“ и картините, описани в ремарките, не могат да бъдат сценично изразени. „Настроението, спазено във всичките драми на П. Тодоров“, също се изгубва в сценичния прочит. „Символът и настроението не са сцената.“ Спас Ганев ги вижда като „хубави поетични четива“, от една страна, „народни песни в проза“ (като се има предвид езикът), а от друга, „символични драми по чужд маниер“.³² Противоречията в оценките и анализите на Тодоровите драми идват от размиването между прилаганите класически теоретични представи и изплъзването се от ясни квалификации модернистична същност на „конflikта“ и „характерите“.

Заобиколила подводните рифове на жанровия прочит, рецепцията на „Мисъл“ се съсредоточава около спецификата на konflikта и неговата

обвързаност със света на психичното, с вътрешния свят на Аза. В този смисъл д-р Кръстев търси ядката на новата П.-Тодорова драма в характеристиките на персонажа, в поведението и страстите на новият тип герой – индивидуалист и самотник, в чиято противоречива същност се оглеждат преживяванията на модерната душа. Деятелните натури се заменят от съзерцателни, мисловни и рефлексивни характери. Източникът на страдание и раздвоение в модерната душа се открива в самата същност на героя индивидуалист, в разпадналата се вътрешна монолитност на протагониста, в непрекъснатите блянове по едно минало или бъдеще, които обезсилват настоящето. Водещите в анализа на характера на героя понятия, като воля, целеустременост и завършеност, се заменят със своята противоположност – безволие, раздвоеност, съзерцание, които се превръщат в характерни черти от поведението на модерния Тодоров герой. В тази линия на интерпретиране д-р Кръстев безусловно разпознава новаторството, изкристализирало в „Самодива“: „Самодива“ **не е вече драма на действие, а на настроение (Stimmungsdrama)** – драма, модерна и в своята техника, но особено в начина, по който поетът схваща основните мотиви на конфликтите; една драматическа песен на свободната душа, тъй високо поетична в своята обща концепция и в изпълнението на някои части (целия II акт), че би могла да се сравни с най-добрите творения от този род.³³

Двата основни критически модела на рецепция на модерните пиеси на П. Тодоров са зададени – *драма на характерите* и *драма на настроението*. Критикът на „Мисъл“ долавя, че акцентът в индивидуалистичния период на модерната драма е в преоткриването на Аза, в осъзнаването на неговата личностна свобода и независимост от социума, в дефиниране на неговите граници и автономност от колективните ценности. Д-р Кръстев обръща особено внимание върху *психичното съдържание* на образите. Кризата, която преживява протагонистът на П. Тодоров, застанал на границата на световите, е неизбежна част от самосъзнанието на модерния герой. Нахлуващата субективност в драмата преподрежда и събитията във фабулата на действието и води до реорганизация на класическата композиция. Още в анализа си на „Зидари“ д-р Кръстев забелязва неизбежните отклонения, които П. Тодоров допуска в класическите звена на действияния модел, като ги интерпретира най-често като недостатъци на новия драматургичен почерк. А П. Славейков, реагирайки възторжено на модерните идеи в „Зидари“, вижда слабости в техниката, защото гледа на нея от позицията на традиционната поетика. За него е възможно новаторското съдържание да се проявява чрез старата форма – гледна точка, характерна за гранични и преходни периоди.

Новаторството на „Зидари“ се състои в пренебрежението към петактния модел на класическата трагедия, в разместването или в пропуските в композиционните звена – липсата на очертана завръзка, успоредяване и разоряване на конфликтите, неясна мотивация, неиндивидуализирани докрай характери и необоснована развързка. Този излаз от познатата композиционна схема се забелязва особено отчетливо в „Самодива“ Критическата интуиция на д-р Кръстев улавя във втората пиеса на Тодоров прехода от драма на действието към драма на настроението (на осуетеното действие и бездействието). Воден отново от познатите закони на класическата композиция „за движението на действието по наклонена плоскост“, критикът задава опорните точки на новата драма на настроението – „недостатъчно действие, бавно и някак безжизнено развитие на събитията“, „епическа разлятост“, която се изразява в „попълване на действието чрез предаване в непринуден разговор станалото извън драмата“.³⁴ Статизирането на ситуациите, появата на епически елементи и изместване на настоящите събития от разказите и анализите на миналото се оказват основни елементи от поетиката на ранномодерната драма.

Интересното е, че идейният противник на д-р Кръстев, критикът от сп. „Българска сбирка“ Н. Атанасов, в студията си от 1910 г. „Драмата на един модернист“³⁵ конструира твърде сходна парадигма на модерното в Тодоровите пиеси: „Драмите му приличат на диалогизиран епически разказ. И в тоя разказ има някакво настроение, повече умствено, но няма напрежение, няма постепенно разкритие на душевна борба. Почти и в трите си драми Тодоров започва от там, дето се свършва драмата и се точи монотонно дрънчение на обезволени герои, както е в „Страхил страшен хайдутин“.³⁶ Критикът повтаря наблюденията на доктора по естетика, като акцентира върху епизацията, липсата на драматическа колизия, безволието в характера на героите, довели до по-различната композиция на драмата. Водещо в нея е настроението, т.е. появата на лирически елементи в структурата на действието. Неслучайно „Страхил страшен хайдутин“ е наречена епилог, но в сравнение с Ибсеновия епилог „Когато ние мъртвите се пробудим“ е лишена от вътрешен драматизъм и борба. За критика героите са „мъртви“, тъй като „не носят никакъв драматизъм, никаква воля за борба или противоречия в душата си“... Напрегнатият психологически живот убягва от анализа на Н. Атанасов, защото той не е заложен в динамиката и интензивността на показаните чувства, а в особения вътрешнопсихологически нюанс на прозренията и умоностроенията на героите. И все пак критикът открива в думите на героите знаци за скрития живот на душата. В думите на Милкана „можете да намерите елегичен лиризм, сантиментална

резигнация, но да води някаква драматична борба – няма психологични данни за това. Като Страхил и тя няма страсти, няма устрем, няма активна воля³⁷, но вътрешният ѝ свят е белязан от страдание, противоречиви чувства и копнежи. Първата критическа вълна открива *настройението*, „особената атмосфера“ в Тодоровите драми и я свързва със символната натовареност на образите, посочена от Славейков още в първата пиеса „Зидари“.

В тази линия на размисли песимистичното настроение, душевното състояние и конфликти на протагонистите за А. Протич се изявяват не по „драматически начин, а по епико-лирически“. В две свои статии – „Драмите на П. Тодоров“ (1904) и „От „Зидари“ до „Самодива“ (1905)³⁸, критикът дискутира въпроса за проблематизираната форма на традиционната драма в Тодоровите текстове, в резултат на което в действието нахлуват лирически и епически елементи – характерни черти от композицията на модерната драма.

Разпадът в традиционното действие се свързва и с промените в другата оперативна величина в критическото реципиране на Тодоровите драми – характера на героя, инструмент за изява на модерната му същност. Критиката е единодушна в подчертаването на безволието като водеща черта в поведението на героите. В характера на овчаря Стилян д-р Кръстев посочва „*безсилието му... в контакт с живота да остане верен на бляновете на младостта*“. Парадоксалното в рецепцията на П.-Тодоровите пиеси е, че въпреки заявения критически усет и регистрирането на основни моменти от битието на ранномодерната драма в по-голямата си част критиците ѝ упорстват в изпробването на спомената вече схема на романтичния характер, в която водещ е антагонистичният сблъсък на светогледни позиции и целеустремени воли. По тази причина в анализа си на „Самодива“ д-р Кръстев е особено недоволен от пропуснатите възможности за драматизация на „*един истинно-трагически конфликт в по-висок стил между Гюрга и баба Петкана. Касае се за вечния конфликт между непримирими мирогледи: доволното и смирено щъпукане по утъпканите друмища на живота – и дръзкото отрицаване на всичко, що сковава свободния полет на духа жерав, незнаещ синор според народната мъдрост.*“³⁹ И въпреки че изхожда от модела на въпросната характерологичната драма, особено популярна у нас в своите преводни образци до началото на XX век, критикът разпознава и основната причина за нещастията на героите – в интериоризацията на конфликта. Според него „*същинската причина за неговото нещастие (на овчаря Стилян – б.м., М. И.-Г.) не е, разбира се, външният конфликт между майката и снахата, но дисхармонията в неговата душа*“.⁴⁰

При неексплицирания, интериоризиран конфликт персонажът и неговият психически живот имат особена роля и критическите дискусии се фокусират около безволието в характера, което превръща новия светоустройствен проект на Тодоровите протагонисти в мечта и блян, без възможност за реализация в хода на действието. Изхождайки от класическия модел на външносъбитийната, фабулна драма, критиката постоянно изпада в набелязаните вече разминавания между утвърдения инструментариум и новаторството на драматурга.

Особено значима тук е ролята на д-р Кръстев, който разпластява различните нива в конструирането на образите, стреми се да изясни невидимата вътрешнопсихологическа драма на протагонистите, резултат от субективизацията на конфликта и раздвоението на модерната душа. Анализът на мъчителната драма в душата на овчаря Стилян очертава профила на модерния тип конфликт в тези пиеси, в чийто център стои субективността на героя, заредена с богат символен потенциал. В Тодоровите пиеси се появява образът на индивидуалиста, освободил се от опекуството на обществото, противопоставил се на рода и социума и подчинил своите действия (най-вече състояния на бленуване и спомени) на идеята за нравствено израстване и трансформация. Така етическата кауза измества социалната и става доминираща в поведението му. В „Самодива“ трагедията на овчаря Стилян се изразява в разминаването на предишното и настоящото му Аз, в трагичната метаморфоза от волен и свободен човек до обезверена и инертна личност, жертва на носталгии и нерешими проблеми, довели героя до деградация и затъване в сивотата на стария обществен порядък. Конфликтът напуска сферата на социалното (*видимото*) и се пренася изцяло на територията на личностното (*невидимото*) – декадентски безизходен. Тази специфика на конфликта в Тодоровата пиеса води д-р Кръстев до становището, че конфликтите са най-слабата страна от драматургическата техника на П. Тодоров, а мотивирането на постъпките – най-силната. С това твърдение той изпада в противоречие, защото модерната драма предполага съвсем друг тип мотивационна система, която не е изнесена на рецептивната повърхност на действието, не се разгръща в отделните драматически сблъсъци, а проблясва в подтекста, в символната дълбочина и измерения на думите и поведението на героя. Чрез мотивационната система на действието д-р Кръстев се стреми да докаже защо Тодоровите пиеси се изплъзват от любимия за романтиците модел на характерологичната драма, на драмата на непримирими противоречия и конфликтни сблъсъци, така подходяща за пресъздаване на героичния мит за *преродения човек* – символ-верую на идеолога на „Мисъл“.

Тази линия се разпознава и в тезите на А. Гечев⁴¹, който диспозира драматическата стихия на „Змейова сватба“ в полето на онзи размах и дълбочина на преживяванията, характерен за *Бюклиновите и Вагнерови светове*: „...авторът е успял да съчетае доста внимателно своя нов лъх с вярванията на народа, като е направил съвсем естествен преход от обикновената действителност към оная по-висша (приказна), която е дело на хорски мечти и в която намират своя живот всичките съкровени мечти за възвишен живот на един съвременен човек“.⁴² Появата на асоциативната препратка към Вагнеровите идеи за свободния човек загатва за новия тип самосъзнание на модерния герой, за невидимите дълбочини на страданието и просветлението на душата.

В своите критически текстове първите интерпретатори и съдници на П.-Тодоровите драми се изправят пред същностните черти от поетиката на новата драма, свързани с конфликта, действието и с характера на персонажа, които не подлежат на еднозначна рецепция. *„Драмата не търпи нито индолентни, нито „философски“, успокоени натури (освен ако се касае за особения род трагически характери, за героите на страдание и безволие), но иска активни, кипящи в злоба и любов души, способни и умеещи да действуват“*⁴³ – припомня д-р Кръстев основното положение на класическата драма на действието. Напипал драматическото ядро в болезнения образ на Тодоровите несретници – герои на страдание и безволие, на раздвоение и трагична несигурност (характерни за индивидуалистичния етап на модернизма), критикът не търси новата техника за изява на драматичното им преживяване и упорства в налагането на отработените схеми и модели в разчитането на Тодоровите пиеси като *драми на действието*, от една страна, и на *настроението* – от друга.

Във всеки един от образите на Петко-Тодоровите герои пристрастният критик търси драматическото диспозирание на инициационния разказ за трансформираната личност, за героя, преодолял индивидуалистичния кризис и достигнал до нова идентичност, до ново самопознание. Нещастливо един от любимите герои на модерния естет е Страхил страшен хайдутин. Критическата интуиция на професора го отвежда към ценното наблюдение за повтарящата се схема в конструирането на драматургическия персонаж: *„героите на П. Тодоров се явяват вариант на една и съща диспозиция или копнеж“*. Така д-р Кръстев пренася върху Петко-Тодоровите персонажи архетипната ситуация за чудодейното преобразование на героя в нова личност. В идеята за себеизграждане и себепреодоляване на неговите протагонисти разчитаме основополагащата идея на „Мисъл“ за модерния творец – демиург на своята собствена съдба. Изместването на интереса от социалните към индивидуалните конфликти

и произтичащото от това раздвояване на действието в „Зидари“ за д-р Кръстев е израз на модерната проблематика, която нахлува в драмата от края на XIX в. Критикът свързва изместването на напрежението от външния към вътрешния план на действието с творческото раздвоение в автора – „с борбата между социални и индивидуалистични чувства и стремления у самия него“, преди да стигне до пълното самосъзнание на своя индивидуализъм. Модернистичният подход на естетата свързва *психогенезиса на творческия акт* с развитието и промените в „художническият мироглед на поета“ и очертава изследователската линия автор – герой – текст. Наличието на два плана в действието – битов (реалистичен) и фолклорно-песенен (неоромантичен и символистичен), обикновено смущава първите критици на писателя и те оценностяват пиесите му в зависимост от естетическите си пристрастия. Таксономията и аксиологията на драмите следва този принцип.

Спецификата в поведението на Петко-Тодоровите протагонисти също снемат в себе си двойствената маркировка на действието. Героите, носители на нов светоустройствен проект, обикновено принадлежат към символно условния план и действията им в повечето случаи изглеждат неясни и хаотични – обект на тълкуване и интерпретация. Реформата, която осъществява Тодоров в драмата, се носи от новия тип герой – индивидуалист и самотник, в който противоположни черти на характера (сила и слабост) са странно преплетени и обвързани, а това затруднява еднозначния прочит. Например драмата на Страхил д-р Кръстев разпознава като драма в Лесингов стил, драма, в която духовното начало побеждава житейската проза на живота. „*Страхил е един характер в лесинговски стил: неговият натюрел е извор на всички негови злополуки. Поеет по душа, мечтател по темперамент, той е „страшен“ за момите по хора и седенки – че не зачита той ред ни закон, нехае за хорски думи. Но същият тоя Страхил е свенлив като млада девойка в своите чувства. Съчетание от такива противоположни качества, той не може да бъде разбран от гледна точка на шаблона и на златната средина. Не толкова защото не е реален, а легендарен, приказничен характер, но защото неговата психология не е психологията на обикновения човек, а на художника, на поета*“.⁴⁴ Темата за самоизрастването и самопостигането, за гордия художник творец се превръща в знак на модернистична насоченост и експеримент в драматургията ни от първото десетилетие на XX в.

Д-р Кръстев намества четенето на Тодоровите драми в рамките на познатата драма на характерите, въпреки че като добър познавач на драматургическата техника постоянно отчита отклоненията: новото композиране на фабулата, двуплановото изображение, субективизацията и

епизацията на действието, забулването на мотивационната система, активирането на тълкувателната способност на читатели, зрители и критика, за да се стигне до същината на образите, да се разчете тяхното символно присъствие. Новаторството е в радикалното преобръщане на традицията, в нейното трансформиране, в узаконяването на два типа герои: гордия индивидуалист от нищепански тип – творец на собствената си съдба (зидарят Христо, Гюрга Самодива, майстор Никола), и новия декадентски тип герой -объркан, слаб, безпомощен, раздвоен (овчарят Стилян, невяста Боряна, Страхил страшен хайдутин). Вторият тип въвежда модернистичната идея за раздвоението и самоизгарянето на Аза и се явява своеобразен двойник на разкъсвания от драматически съмнения и метафизични въпроси Яворов поетически герой. В своите критически сюжети д-р Кръстев напипва проявите именно на втория тип персонаж, непознат за българската драматургия до онзи момент. Едно по-внимателно вглеждане в неговите критически текстове сглобява наратива за драматическото раздвоение на модерната душа, поела по пътя на своето трагично самопознание и намерила превъплъщение в драматургическите образи на зидарите, на овчаря Стилян, на юнака Страхил и Милкана, на майстор Никола и невяста Боряна: „Герой не е само онзи, който няма човешки слабости. Такива герои животът дори не познава. Герой за нас е всеки, който без да убие в душата си човешките свои чувства и помисли, без да се превърне в бездушен труп – през лутанията и заблужденията, през страданията и мъките на старата, изхабена и обезценена своя душа – се издигне до нови ценности и нови чувства и преживявания.“⁴⁵ Тази теза на д-р Кръстев, разгърната във връзка с чудната метаморфоза в образа на Змея Горянин, е изключително съзвучна с инициационния разказ на Славейков за творческото израстване и метаморфозата на автора на „Зидари“, преодолял редица трудности и изпитания, за да стигне до обетованата земя на истинското творческо вдъхновение, дошло отвътре, от най-съкровените дълбини на душата: „Колкото са по-остри мъките, толкова по-трайни, по-действителни, по-незаличими са новите съдържания на живота, които се раждат из тях.“⁴⁶

Към разгледаните наблюдения и оценки на д-р Кръстев се доближават критическите тези на А. Протич. За него модерната драма на П. Тодоров е отклонение от класическия тип драматургично действие и мотивационна структура. Критикът изхожда от познатите изисквания на характерологичната драма и търси в текстовете изразени драматически колизии между колективните и индивидуални воли. В центъра на неговата драматическа концепция стоят характерите, които трябва да бъдат представени в действието не като станали, а като ставащи – важното е „как

стават и се развиват пред нашите очи, в наше присъствие, и обуславят композицията на драмата“.⁴⁷ Тази методологическа призма, както видяхме, е нефункционална за изясняване на характерите на повечето Тодорови индивидуалисти, които в редица драматически ситуации изявяват не силата, а слабостта си, която блокира активното им поведение във външностъбитийния план. Тяхното безволие, бленуване, носталгии, междинни психологически състояния са характерни за героя на прехода от екстравертния към интровертния индивидуализъм. Тодоровите герои представляват етап в развитието на фигурата на самотника, познат ни от процесите, които протичат в скандинавската литература от последните десетилетия на XIX в., известни под наименованието „пробивът на „модерното““⁴⁸. Подчинени на една цялостно обмислена концепция, те си приличат, възпроизвеждайки архетипната схема за познанието като трансформация на Аза, като отпадане на героите от един ценностен ред и невъзможността им да се закрепят за друг, като екзистенциален кризис. Объркването на критиката идва от факта, че в характера им се оглеждат чертите на два типа самотничество – на гордия и презрял еснафските ценности индивид ницшеанец, зареян в своите поднебесни блянове, и на един друг тип герой, съзерцателен и рефлексивен, опознаващ в самота и страдание „зрачните състояния“ на душата, тъмното, непознатото и тайнственото в нея. Субективните психологически състояния, терзанията на душата са заложили в дълбинния, символно-асоциативен план на действието, което налага преосмисляне и тълкуване, разпластяване на модернистичния образ и изследване на смисловото богатство, заложило в него. Тук трябва да се отбележи, че и двата типа персонажи са ярко изразени индивидуалности, духовно и интелектуално надраснали своето време, но неспособни да наложат волята си над другите, да променят света около себе си. Петко-Тодоровите герои се интерпретират като органични, новаторски, оригинални художествени образи (от привържениците на „Мисъл“), или като изкуствени, скроени, безжизнени – схеми на определени авторови идеи (от критиците на „Българска сбирка“: Н. Атанасов и В. Йорданов).

В тълкователните процедури на привържениците и противниците се наблюдава познатото приплъзване/отместване от същината на драматургичния образ към обсъждане на спорните тези за фикционалността на модернистичния герой, за неговата автентичност и естетическа себестойност. Срещу модернистичната теза на „Мисъл“ за оригиналността на художествения образ, плод на творческото вдъхновение – искра Божия, дошла отвътре, от душевните гъбини на модерната душа и търсеца нови форми в изкуството, застава противоположната концепция за модернистичния образ – резултат на изкуствена теза или идея, дошла отвън, той е

подражателен, изкуствен, съчинен и по тази причина безжизнен и неинтересен.

Драматическите персонажи на П. Тодоров се явяват територия за среща на двете полярни тези. В тази линия интересни са наблюденията на един от пристрастните отрицатели на Тодоровите пиеси Н. Атанасов, който въпреки че обявява драмите му за „творческо недоразумение“, в студията си „Драмата на един модернист“ (1910) откроява по-важните белези от новата поетика на драматурга.⁴⁹ Критикът свързва драмите на П. Тодоров с *романтизма и символизма*, като очертава промените, които внася Тодоров и в двата модела. Романтизма на драматурга критикът нарича „идеен, интелектуален романтизъм“, в който преобладава субективистичната авторова визия. Тодоров се рови в миналото не за да предаде неговото очарование, а за да демаскира и разруши това очарование, обработва го естетически с оглед на предзададена идея. Атанасов е един от първите критици, които дискутират символаобразуването: той тълкува символите като материализиране на готови идеи, които схематизират образите, обръща внимание на раждането на една нова представа за драматическата фикция, като навлиза в творческата работилница на твореца: „Светът за него не е широко поле за свободно наблюдение, а за **експерименти, една лаборатория**, в която прави опит с предвзета идея.“⁵⁰ Вниманието е насочено към условността и скроеността на Тодоровия текст. Липсата на предходници, на подготвена естетическа среда прави експеримента още по-труден за разпознаване. Драматургът има сложна задача – да „твори бит, да дава присъдата си върху него и да въплъщава съвременни идеи в битови образи“. Критикът лансира модерната постановка за драматическия образ колаж в пиесите на Тодоров: „След като съчини средата, нещо като битов фон, той започва да лепи образа на своя модерен герой.“⁵¹ Този конкретен механизъм на работа се оказва неестествен и изкуствен, защото тръгва от готовата идея към образа, т.е. художественият образ не е миметичен, не почива върху житейски прототипи, той е изцяло абстрактен, символичен и условен. В своите разбирания за модерно изкуство критикът стига до същността на модернистичния образ, макар да го интерпретира като продукт на интелектуална спекулация и насилие: „там, дето очакват безцелна игра на фантазията, замах на буйни криле, ви поднася мъчно-смилаеми проповеди от нравствено-идейно меню“.⁵² Образите на Гюрга Самодива и Страхил страшен хайдутин се превръщат в илюстрация на пълното отдалечаване от романтичния образец и зареждането на фолклорния първообраз с модерна символика. „Наивните създания на народната душа авторът бърза да превърне на **досадни философи**, и като резоньор ви полива със студен душ.“⁵³ Модерната

инвенция, вложена в традиционните и познати образи и трансформирана в модернистичния почерк на писателя, е припозната като декадентска и неуспешна. Интересното в критическия анализ на Атанасов е не в оценностяването, а в разнищването и анализирането на образостроенето и символизацията у Тодоров.

Наблюдения в същата посока прави В. Йорданов в рецензията си „Страхил страшен хайдутин“⁵⁴, като посочва две много важни черти в естетическата преработка на фолклорния мотив или образ: „*П. Тодоров се стреми да създава нещо ново от народната поезия, като не запазва в точност идейната страна на нейните поетични резултати...*“, но при обработката „...*драматизира епичните мотиви, като влага в душата на своите герои лирични елементи из народната поезия*“.⁵⁵ Така в психическия живот на протагонистите може да се открие един поетически субстрат (фолклорен), зареден с митопоетическа знаковост, която работи на дълбинно ниво и предопределя поведението на персонажа. В лиричните елементи се осъществява релацията между модерното и фолклорната архипамет. От друга страна, песенният мотив се превръща в заемка за изразяване на състоянията на модерната душа и така се създава усещането за формална връзка с фолклора: „...*само името е, което ни напомня за чудния хайдутин... с други думи, авторът, макар и да издига пред нас Страхил в осанката на традиционен хайдутин, снабдил го е с модерен живот на чувствата...*“⁵⁶ По този начин във вътрешния свят на персонажа се засичат и взаимодействат фолклорният символ и индивидуалистичната теза, за да формират съвместно модерната чувствителност и рефлексивност на Тодоровия герой. Процесът на материализиране на модерните идеи във фикционални образи преминава през различни степени на литературна обработка на съществуващите вече артефакти и показва промените по семантичната ос: образ – знак – символ.

Краен в своите изводи е Сп. Ганев, който във втората част на статията си „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“ подвежда под знака на символизирането цялостното действие в драмите на Тодоров и интерпретира символа като конструктивно ядро в пиесите му: „*Всичко в драмите на П. Ю. Тодоров е символ; в негово име са гласени (именно гласени) и характерите, и сцените, и действието, и говора на действащите лица. Действие в драмите няма – всичко в тях се движи, за да развие символа, скритата мисъл на поета, и всяка постъпка на героите се оправдава само със символа.*“⁵⁷ С тази характеристика авторът ще впише в края на десетилетието Тодоровите драми изцяло в модела на символистичната пиеса и ще го обяви за „*bahnbrecher създател на модерната символистична драма в нашата литература*“.⁵⁸ Чуждият образец прозира в

създаването на неговите драми, особено връзката с модерните и модни скандинавски и немски прототипи. Основният недостатък в тези драми е липсата на издържани характери. Критикът изпада в противоречие, използвайки за пореден път понятие като характер на героя, което се оказва неработещо в повечето Тодорови пиеси, защото, както стана ясно, не характерът, а дисхармонията в душата на героя и нейното символизиране ще се окаже работеща величина при интерпретиране на Тодоровите драми.

В статията си „Театър и музика у нас“ Н. Атанасов критикува *„идейния символизъм“* в драмите на Тодоров⁵⁹, т.е. и романтизмът, и символизъмът на писателя той свързва с откъсване от живата действителност, от дневния ред на обществото, с особена интелектуална натовареност. В прочита си на „Невеста Боряна“ критикът разграничава елементите на реалистично-психологичната битово-семейна драма от модерния символен пласт, който се налага и разваля пиесата. Според него идеята на автора да *„изобрази характера на българката, която мълчаливо понася игото на семейните връзки“* се разминава с реализацията ѝ – вместо драмата на българката на сцената той вижда *„жена-манекен, непонятна със своята психология, и герой-мъж, комуто Провидението е отнело разума“*.⁶⁰

Разминаването между идеята и нейната символна реализация се отчита от противниците на „Мисъл“ като основна слабост в драмите на Тодоров. *„Мислимият обект не се покрива от чувствувания. Чудно ли е тогава, че в произведенията на г. Тодорова, и в идилии, и в драми, виждате две лица, едното отвърнато от другото, две сенки, които се гонят без да се съберат никога. Когато той разглежда нещата каквито са и ни предава в обикновената премяна, рисункът му излиза верен, от него лъха живот, чувстваш пулса на един истински творец. И като битово-описател, като скромен наблюдател на малките хора с известна романтична окраска г. Тодоров би бил по-ценен, отколкото с ефектното позирание със символи“*⁶¹ – пише Н. Атанасов, като неговата идея е да придърпа творчеството на П. Тодоров към по-ясните контури на реалистичните съответствия и народопсихологическа узнаваемост, към *„илюзията за нещо преживяно“*. Критикът разполовява драматургическия почерк на писателя на две нива: реалистична основа и символично надграждане, като процесът на символизиране се тълкува като художествено неубедителен и изкуствен. Вместо поетическа символика, изпълнена с въображение и фантазия, в символа се вижда оголена тезисност. Символизирането се заменя с алегорията, с философската идея. Оттук идва и предложението му за разсъбличане на символите и освобождаване на пиесите от чуждите наноси и пагубни влияния. Предложеното тълкуване на модерната Тодорова драма „Невеста Боряна“ измества интереса от символното съответст-

вие към реалистично правдоподобната основа. За Атанасов пиесата би могла да се превърне в художествено убедителна творба само при определен тип преработка: „...сюжетът не е зле избран, положения драматични има, ролите на драмата са подготвени с умение. Махнете от главата на героя страшната бъчва, и ще излезе хубава, битова, семейна драма, в която пак ще може да се чувства настроението на модерния индивидуалистичен навей“.⁶²

Същата коригиращо-отместваща и деконструираща символната типология програма на четене предлага и В. Йорданов в анализа си на драматическия епизод „Страхил страшен хайдутин“.⁶³ Неадекватността на подобен тип прочити се усилва от прилагането на романтичногероичния модел в тълкуването на образа на Страхил войвода и привличането на Ботевия интертекст като отправна точка за един сравнителен анализ. Отказът от зачитане на символните потенции в образа и изместването на тълкуването в съвсем друга плоскост – на националноромантичния идеал, разкрива поведението на страшния хайдутин Страхил в твърде карикатурна светлина: „Отначало авторът ни го представя като такъв, който вдъхва уважение и трепет, обаче в същност той е нерешителен, обладан от резигнация, а по отношение на Милкана и Балкана с фалшив сантиментализъм.“⁶⁴ Страхил е видян като „мъченик, плачливо сантиментален, без истинско достойнство“. Романтикогероичният патос в неговия образ търпи крах. Протагонистите са оприличени на бездушни фигури, на марионетки. Новаторството на Тодоров се съпротивлява на инерционния прочит на критика. Противоречията и неяснотите в критическия текст сигнализират за функционирането в пиесата на друга жанрова схема – символистичната, която разпознаваме в поредните характеристики на действието и персонажа: „Външно драматично действие почти няма“⁶⁵. Героите не се развиват „...те не са органически израснали, естествени хора; говорят по един и същ маниер, без разлика в своята индивидуалност; у тях няма преход от едно настроение в друго...“, „Тези герои са еднакви навсякъде... Рефлексията им е еднообразна, без патос, без повишение и понижение, без лиризм. Те ни разправят за някакви свои копнежи, но отде са получили патос за тях, отде им са навезани, как са се родили у тях – това остава у нас загадка.“⁶⁶

Това, което е проблематично и неясно за критиците в едноактните пиеси на Тодоров, се явява всъщност ядро на новата символистична драма, характеризирана от Сп. Ганев в посочената вече статия „Българската драма и бъдещето ѝ в нашата литература“. В нея критикът изяснява на родния читател природата на новата драма, позната ни от западноевропейски и скандинавски образци. Забележителното е, че изброените особености на

действието, характерите, символиката и езика вписват пиесите на Тодоров с лекота в изведената символистична парадигма, визираща в цялост модела на Метерлинковата пиеса (впрочем самият Тодоров споделя в свои писма, че се учи на драматическата техника от Метерлинк⁶⁷).

Действието става извън времето и пространството, *действащите лица* са безплътни, странни същества – *марионетки*“; „За *център на тези драми*, които са с твърде мъгляво съдържание и мъглява вънкашност, *служи човешката душа* и някакви нейни тайнствени прояви“; „*Фантастичното и страшното, тайнственото и възвишеното тук играят важна роля наред с реалното, катадневното и баналното*. Често те се смесват в името на скрития символ.“; „За завършени характери, за правилно развито действие тук и дума не може да става. Най-често символистичната драма *представлява от само себе си една редица от картини*, дори *несвързани помежду си*, или прилича на инсценирана фантастична приказка; *Действащите лица* в драмата са обикновено неземни и свръхестествени или болни, сомнамболични същества, създадени от смелата фантазия на поета в името на скрития символ, много пъти обаче те са обикновени хора, селяни, които се движат и действат съвсем неестествено, за да развият символа на поета, говорят *своеобразен, странен език, често пъти наивен, и зад всяка тяхна дума се усеща смътно някаква дълбока мъдрост или загадка*. Много често този език има характера на парадоксално резоньорство, на философиране в духа на Ницше.⁶⁸

Прегледът на критическите мнения дотук наслои достатъчно прилики и разлики и затова е важно да подчертаем както радикалните противоречия, така и несходствата в сходните оценки.

Същностното за „Мисъл“ – че Петко-Тодоровите драми са песни на „човешката душа“, на „модерното съзнание“, е отсъстващо за другите критически рефлексии. Ако се долавя, то е окачествено като привнесено позиране. Драмата на „вътрешния човек“ е драма без действие (екшън), без остър външен конфликт. Драмата на настроението е „*неуспешен експеримент за въплъщаване на съвременни идеи в битови образи*“. Дълбочината на преживяването не може да се прояви с липса на напрежение. Резигнацията, безволието, дисхармонията са „*страшна бъчва в главата на героя*“, „*неспособен на героични жестове*“.

Друга точка на разминаване е отношението към чуждите образци. Приплъзването на анализите към чужди драматургични текстове е важен момент от рецептивното битие на Петко-Тодоровите пиеси. Критическият прочит ги съизмерва с драмите на Метерлинк, Ибсен, Стриндберг, Горки, Хауптман. Ако за „Мисъл“ влиянието е плодотворно, а резултатите – съизмерими, „Българска сбирка“ говори за „*сглобяване по чужд терк*“, постройка с „*отломки от чужди майстори*“, „*Ибсенова патерица*“ и пр.

Интересно е, че критиката от първото десетилетие никъде не прибъгва до услужливия интертекст на безсъбитийните Чехови драми в търсенето на интерпретативен ключ към модерните Петко-Тодорови построения, превърнали се в образци на т.нар. пиеса на настроението, а ползва сравнения най-вече с натуралистичната Ибсенова драма. Кодът Чехов се оказва непознат за нашата театрална и литературна критика, а типологичните сходства в търсенията на двамата драматурзи ще станат видни доста покъсно и ще бъдат коментирани от съвременните изследователи.⁶⁹

Критиците на „Българска сбирка“ пускат ядовити остроумия и по отношение езика на героите (направен, изкуствен, празно фразьорство, всевъзможни ексцентричности), подразнени може би повече от мнението на д-р Кръстев, който постоянно възхвалява този език: „...една лирическа епопея, изпята на най-високите позиции на българската реч и в стил, до поетичността и дълбината на който тая реч рядко се е издигала преди него“.⁷⁰

Критиките на „Мисъл“ в техническо отношение се правят мимоходом, докато в „Българска сбирка“ са обстоятелствени. За кръга на модернистите новото – индивидуализмът, символизацията – е възможно да присъства без значение на външната форма (Славейков, Яворов)⁷¹, т.е. може да се разкрие и чрез старите форми (д-р Кръстев)⁷².

И в края на това сравнение – и двата лагера обръщат внимание на неочакваните финали. Ако за Н. Атанасов те са „повреда“, поредната проява на композиционна неиздържаност, то за Славейков такава „прекъсване – без чудо, без убийство, без бой“ е манифестация на „вътрешната свобода“.

Във всеки елемент на драматургичното действие текстът на П. Тодоров залага клопки за стандартните читателски очаквания, превърта техните представи в неочаквана посока и ги кара да се замислят, а не да съпреживяват. Казано с термините на театралната поетика, Брехтовият принцип измества този на Станиславски. И съвсем естествено пиесите на драматурга се оказват трудни за разбиране и възприемане от тогавашния критик, зрител и читател.

Първото десетилетие на века се опитва да интерпретира Петко-Тодоровите драми през призмата на традиционната драма на действието и характерите, в която водещо място заемат колизиите и монолитните герои, но тези драми се изплъзват от наложените схеми и упорито самозаявяват своето новаторство в съзнателното разрушаване на предписанията, в поведението им на драми на настроението и бездействието от неоромантичен, натуралистичен и символистичен тип.

Във всички метатекстове литературните критици и театрали се опитват чрез посочените модели на драматургично писане (на традиционната

предмодерна драма) и произтичащата от тях рецептивна мяра да уловят в своите критически мрежи, да интерпретират и легитимират новите пиеси на П. Тодоров, да открият тяхната ранна модерност в категории, познати на читатели и зрители. Но новата проблематика и техника, които драматургът проиграва, оказват своето влияние върху интерпретаторите и подронват яснотата в критическите анализи и оценки.

Първото десетилетие на XX век предлага една хибридна критикоинтерпретативна парадигма на четене и конципиране на ранномодерната българска драма. Чертите на модерния драматургичен проект на П. Тодоров се разпознават в отклоненията от класическата постройка на драматичното действие, в новата подредба на събитията във фабулата на пиесите, от което произтича разпадането на детерминационната обвързаност между външносъбитийната и вътрешнопсихологическа линия в действието, скриване на конфликтите вътре в Аза, персонализиране и интериоризиране на страданията на модерната душа, обличането им в символистична и алегорична образност. Като резултат от изброените особености настъпва епизиране на действието, при което разказите за миналото, спомените и рефлексите или мечтанията и бленуванията за бъдещето изместват настоящето в драмата. Действието приема всички черти на модерната драма със своята статичност, субективност, епизация или лиризация, с модерната обработка на митопоетичния текст, с използването на образи концепти и нихилирането на традицията като част от новата, елитарна стратегия на кръга „Мисъл“. В Петко-Тодоровите пиеси съвременниците на автора разчитат, макар и да оценностяват по различен начин, появата и интерпретирането на индивидуалистичната проблематика, с която започва кризата в драмата от края на XIX столетие: липсата на ясно очертан профил на протагонистите и прозрачна мотивация в постъпките и действията на героите; неизяснен статус на новия тип герой – несретник или бунтар; липсващ финал; символнопоетичен и метафоричен изказ – пълно отклонение и в четирите пункта от поетиката на традиционната пиеса на действието. Новата драматургична техника за представяне на трагическите конфликти в модерната душа, раздвоенията и съмненията на Аза, действено обективизиране на личностното страдание и безизходна критическата интуиция разпознава отново като отклонения/трансформации на традиционните модели в драмата на характерите и драмата на колизиите. Показателен в тази линия на разсъждения е и критическият опит двете Яворови пиеси да бъдат припознати като драми на отмъщението и драми на възмездието.

Критико-изследователските парадигми се сближават в открояването на основните белези на драмата на настроението, която – като концепция

и техническа конструкция – добива все по-ясни очертания и задава профила на ранномодерната българска драма от началото на XX век.

След войните пиесите на П. Тодоров се сдобиват с друг критикоинтерпретативен сюжет, в който водещи са идеите на Владимир Василев, Боньо Ангелов, Сирак Скитник, Гео Милев, Николай Райнов и др., еволюират и мненията на А. Протич и Н. Атанасов. Новите метатекстове включват в много по-голяма степен наблюдения върху театралните спектакли и естетика на пиесите и търсят собствено модернистичната поетика в драмите му. Критическото възприятие се разширява и обогатява своята опитност с визионерските образи на спектаклите. И ако раннокритическата интерпретация на Тодоровите пиеси е изцяло литературна (с изключение на пиесите „Змейова сватба“ и „Самодива“), то втората критическа вълна се опира на многоканалното естетическо възприятие от театралните постановки на пиесите. Съзрява нов тип рецепция на пиесите на П. Тодоров, която се опитва да излезе от двуполюсният модел и антитетичното институционализиране и да ги постави в един по-широк културно-ерудитски, литературен и сценичен контекст, като активизира нов критико-теоретичен инструментариум, по-модерни стратегии и подходи в тяхното разчитане и оценностяване. Но това е вече нова и по-обширна тема за изследване и ще бъде многократно коментирана (чрез привличане и анализиране на редица критически тези на С. Скитник и Г. Милев, Н. Райнов и Хр. Цанков) в хода на самата по-нататъшна работа.

В резултат и на критическата рецепция на Петко-Тодоровите пиеси след войните в българската драматургична критика вече съществува мислене за два типологични модела драма, които могат да бъдат представени схематично така:

домодерна драма	ранномодерна драма
драма на действието	драма на бездействието
компактно действие	епизация, лиризация – „вътрешно действие“
изявени характери	изявено настроение/състояния
социална доминанта	индивидуална доминанта
реалистично	символично
битово	мито-поетично
нормативна поетика	еклектична поетика
сценична адаптивност	проблемна сценичност

¹ **Славейков**, П. П. Национален театър. // Славейков, П. П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 422. Тази крайна и категорична преценка за състоянието на българската драма директорът на Народния театър П. Славейков изрича за сезона март 1908 – април 1909 г. във връзка с необходимостта от тотална ревизия на националния репертоар на театъра и своя амбициозен проект да положи основата на модерния български театър и драма. Коментар на театралния и естетически проект на Славейков прави Кр. Тошева: вж. **Тошева**, Кр. История на българския театър. Т. 2, С., 1997, с. 98–111.

² **Кръстев**, д-р Кр. Драмите на П. Тодоров. // НА при БАН, ф. 47 к. (д-р Кр. Кръстев), а.е. 126. Докладът на д-р Кръстев не е публикуван. Той се появява във връзка с предложението книгата на П.Тодоров „Драми“ от 1910 г. да бъде номинирана от фонда „Иван Вазов“. В тази връзка подробна информация дава Илка Иванова в обзорната си статия „Драматургът и неговите критици“ (*Лит. мисъл*, 1989, № 3, с. 113–143), в която вижда синтезирана цялата концепция на д-р Кръстев за новаторството на драматурга П. Тодоров.

³ Вж. **Тодоров**, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 4. Писма. С., 1981, с. 414. През 1907 г. в писмо до директора на Народния театър Петко Тодоров пише по повод „Зидари“: *„Това беше първият мой драматургически опит, а в същото време и първата модерна драма на български, в която се правеше усилие да се използва известна народна легенда за драматически цели. Не само нашите най-именити критици и поети, но и много чужди писатели, които се интересуват от нашата литература, посветиха на този мой труд няколко статии.“*

⁴ Под понятието **модерна драма** на П. Тодоров ще се разбират поетологическите характеристики на ранната модерност в българска драма, която се свързва с философско-естетическия проект на индивидуализма в развитието на литературата у нас и отразява естетическия преход от натурализъм и неоромантизъм към символизъм и сецесион в жанровото поле на драмата.

⁵ Общият термин модернизъм събира естетически неединни явления (индивидуализъм, символизъм, авангардизъм и т.н.). Терминът **ранномодерна драма** отчита етапността в българския модернизъм, който нашата критика традиционно дели на три, т.е. определението „модерно“, засягащо литературната продукция на „Мисъл“, следва да се разбира като „ранномодерно“.

⁶ **Славейков**, П. П. Блянове на модерен поет. // Славейков, П. П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 252–264. Всички по-нататъшни цитирания са по това издание.

⁷ Пак там., с. 252.

⁸ В тази връзка Инна Пелева конструира изчерпателна хипотеза за промените в литературното и общественото съзнание, изтласкали образа на Петко Тодоров и респективно текстовете му за дълго време от престижния пантеон на литературата. От една страна, безспорна е ролята на социокултурните механизми, трайно свързали го с културната идеология на „Мисъл“ и довели до обезценяване на текстовете му със залаза на естетическия кръг. Изследователката изтъква и други две много важни особености, свързани с проблематичната аксиологизация на автор и текстове: първо, в критическата рецепция на творбите му се налага представата за неговата безродовост, самотност и необвързаност с предходници и следовници – която се тълкува „като не-ценност и не-мощ“. От друга страна, в тропово направеното културно пространство литературният мит на П. Тодоров се явява част от мощния Яворов сюжет, в който братът на Мина приема отново вторично жертвена и негативна роля. (**Пелева**, И. Четени текстове. Пловдив, 1994, с. 122–128.)

⁹ Аристократичният и откъснат от общественно-политическите страсти и публични дебати творец се превръща в своеобразен жертвен овен на култа по модерния творец, възплътил в своите произведения бляновете на модерната душа. Това амбивалентно отношение се усеща особено в критическата стратегия на противниците на „Мисъл“, в критическите статии на Н. Атанасов, Сп. Ганев и В. Йорданов. Необходимостта от подобна авторова фигура, която да легитимира индивидуалистичното самосъзнание и субективизма на модерния художник в литературното поле от началото на века, е поредното уплътняване на цялостната представа за модерния тип творческа личност, която живее със самосъзнанието за своята стратегическа роля в литературата.

¹⁰ Вж. **Тодоров**, П. Ю. Писмо до Райна Ганчева. // Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 4. Цит. съч., с. 160–161.

¹¹ „Считам произведението си във всякой случай по-високо от всички миларовщини, за да отида повторно да моля за него.“ Петко Тодоров продължава да разяснява в писмото си до д-р Кръстев от началото на 1902 г. постановъчните практики и естетическите вкусове на родните театрали и публика. Драматургичното наследство е трагедизирано и сведено до продукцията на И. Миларов и подобни, а визираното отсъствие на категорията адекватен/просветен реципиент подчертава още по-силно двойната изолация на твореца.

¹² Вж. статиите на д-р Кръстев: „Певец на воля и младост“ (*Мисъл*, 1906); „Вместо предговор“ (увода към книгата му „Млади и стари“, 1907) – своеобразен манифест на индивидуалистичната етика и естетика; „Песни на копнеж и творчески блянове“ (*Мисъл*, 1909); „Орисията на българската жена и майка“, посветена на Пенчо Славейков, в която получават интерпретация женските образи в пиесите; „Една българска песен на любовта“ – статия, провокирала критическия дебат „за“ и „против“ модерното изкуство; „На гроба на П. Тодоров“; „Ботйовски завети у Петко Тодоров“ (последните пет са публикувани в книгата му „Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов“, 1917). Всички цитати от посочените статии в текста са по: **Кръстев**, Кр. Съчинения. Т. 1. С., 1996. Тук заслужава да се отбележи сериозната изследователска работа на Илка Иванова по архива на д-р Кръстев – вж. **Иванова**, И. Непубликувана студия на д-р Кръстев за „Змейова сватба“ от Петко Тодоров. // *Лит. мисъл*, 1987, № 10, с. 113–122.

¹³ **Ганев**, Сп. Критик над критиците (Един предизвикан отговор). // *Бълг.* сбирка, 1911, № 7, с. 457–460. Критическата рефлексия на Сп. Ганев е почти иронично-пародийна реакция по повод статията на д-р Кръстев „Драмата „Змейова сватба“ и нашата критика“ (*Напред*, 1911, № 10, 14–15). Към нея трябва да се добави и статията на Сп. Ганев „Отговор на д-р Кръстев по драмата „Змейова сватба“ от П. Тодоров“ (*Бълг.* сбирка, 1911, № 7).

¹⁴ Д-р К.Кръстев е авторитет не само за критиците от различни поколения, но и за самия П. Тодоров. Драматургът активно търси мнението и се вслушва в бележките и препоръките на критика, за което свидетелства кореспонденцията между тях.

¹⁵ **Славейков**, П. П. Българската поезия. // Славейков, П. П. Цит. съч., с. 310–351.

¹⁶ Вж. **Яворов**, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // *Дем.* преглед, 1904, № 16, с. 375–376; **Яворов**, П. Две нови български пиеси. // *Мисъл*, 1907, № 9–10, с. 724–747.

¹⁷ Вж.: **Ганев**, Сп. Критик над критиците (Един предизвикан отговор). // *Бълг.* сбирка, 1911, № 7 с. 457–460, както и: **Йорданов**, В. „Змейова сватба“, драма в две действия. // *Бълг.* сбирка, 1911, № 6, с. 418.

¹⁸ **Ганев**, Сп. Български модернизъм. // *Бълг.* сбирка, 1911, № 1, с. 25.

¹⁹ Пак там.

²⁰ **Ганев**, Сп. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // *Бълг.* сбирка, 1911, № 4, с. 221–233 и № 5, с. 293–305. Статията има ролята на манифест, който огласява процесите

в жанра зад граница и задава за родната аудитория теоретичния инструментариум и представи за съвременното състояние; изтъква естетически доктрини, принадлежащите към тях текстове и автори, които оформят различните профили на драмата от началото на XX век.

²¹ **Тодоров**, П. За драмата и за Шекспир. // Тодоров, П. Събрани съчинения. Т. 3. Статии. С., 1980, с. 254.

²² **Ганев**, Сп. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. Цит. съч., с. 224.

²³ Вж. **Кръстев**, Кр. Драмите на П. Тодоров. // НА при БАН, ф. 47 к. (д-р Кр. Кръстев), а.е. 126, л. 13.

²⁴ **Тиханов**, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. С., 1998.

²⁵ **Славейков**, П. П. Блянове на модерен поет. // Славейков, П. П. Цит. съч., с. 260.

²⁶ **Яворов**, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // Дем. преглед, 1904, № 16, с. 375–376.

²⁷ **Яворов**, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. С., 1979, т. 4, с. 24.

²⁸ Пак там, с. 24–25.

²⁹ **Яворов**, П. К. Две нови български пиеси. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. С., 1979, т. 4, с. 91.

³⁰ Вж. **Гиргинова-Иванова**, М. Художникът като критик. Наблюдения върху театрално-критическите текстове на Яворов. // *Яворов* – литературни и биографични сюжети. С., 2009, с. 302–315.

³¹ **Ганев**, Сп. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // Цит. изд., с. 301–302. В тази статия критикът нарича П. Тодоров създател на модерната символистична драма у нас, като използва немското понятие за символизъм – *Bahnbrecher*.

³² Пак там, с. 302.

³³ **Кръстев**, Кр. Певец на воля и младост. // Кръстев, Кр. Цит. съч., с. 163.

³⁴ Необходимо е да се изтъкне, че в студията си „Певец на воля и младост, както и в книгата си „Млади и стари“, д-р Кръстев коментира първите редакции на „Зидари“ и „Самодива“, отпечатани в сп. „Мисъл“ (1902 и 1904), които съществено се различават от последните редакции на драмите, отпечатани през 1910 г. в „Драми“, издание на „Мисъл“. Този факт не му позволява да отчете редица промени в структурата на действието и техниката на драмата, които Тодоров постига при преработката на текстовете.

³⁵ Вж. **Атанасов**, Н. Драмата на един модернист. // *Бълг. сбирка*, 1910, № 7, с. 452–474. Всички цитати от Н. Атанасов са по това, първо издание на студията.

³⁶ Пак там, с. 460.

³⁷ Пак там, с. 461.

³⁸ Вж. статиите на **А. Протич**: „Драмите на П. Тодоров“ (*Мисъл*, 1904, № 9–10) и „От „Зидари“ до „Самодива““ (*Мисъл*, 1905, № 2).

³⁹ **Кръстев**, Кр. Певец на воля и младост. // Кръстев, Кр. Цит. съч., с. 177.

⁴⁰ Пак там, с. 179.

⁴¹ **Гечев**, А. Българската литература през последните няколко години. (1907–1912). Критически статии. Русе, 1914.

⁴² Пак там.

⁴³ **Кръстев**, Кр. Певец на воля и младост. // Кръстев, Кр. Цит. съч., с. 167.

⁴⁴ Пак там, с. 180.

⁴⁵ **Кръстев**, Кр. Една българска песен на любовта. // Кръстев, Кр. Цит. съч., с. 380.

⁴⁶ **Славейков**, П. П. Блянове на модерен поет. // Славейков, П. П. Цит. съч., с. 262.

⁴⁷ **Протич**, А. Драмите на П. Тодоров. // *Мисъл*, 1904, № 9–10, с. 531.

⁴⁸ Вж. **Ганчева**, В. Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили пробива на модерното. // *Лит. мисъл*, 2002, № 1, с. 53–83.

⁴⁹ **Атанасов**, Н. Драмата на един модернист. // *Бълг. сбирка*, 1910, № 7, с. 452–474.

⁵⁰ Пак там, с. 453.

⁵¹ Пак там, с. 455.

⁵² Пак там, с. 457.

⁵³ Пак там, с. 458.

⁵⁴ **Йорданов**, В. Страхил страшен хайдутин. // *Бълг. сбирка*, 1906, № 1, с. 33–41.

⁵⁵ Пак там, с. 33.

⁵⁶ Пак там, с. 34.

⁵⁷ **Ганев**, Сп. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // *Бълг. сбирка*, 1911, № 5, с. 302.

⁵⁸ Пак там, с. 301.

⁵⁹ **Атанасов**, Н. Театър и музика у нас. // *Бълг. сбирка*, 1909, № с. 456–463.

⁶⁰ Пак там, с. 460.

⁶¹ Пак там, с. 461.

⁶² Пак там, с. 462.

⁶³ **Йорданов**, В. Страхил страшен хайдутин. // *Бълг. сбирка*, 1906, № 1, с. 33–41.

⁶⁴ Пак там, с. 39.

⁶⁵ Пак там, с. 40.

⁶⁶ **Атанасов**, Н. Драмата на един модернист. Цит. изд., с. 466.

⁶⁷ Вж. **Тодоров**, П. Събрани съчинения. Т. 3. Статии. С., 1980, с. 382.

⁶⁸ **Ганев**, Сп. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // Цит. изд., с. 229–233.

⁶⁹ Вж. **Кърпачева-Даскалова**, Р. А. П. Чехов и драматургия П. Ю. Тодорова. // *Болг. русистика*, 1984 № 2, с. 15–23; **Малинова-Димитрова**, Л. Чеховска следа в драмата на Петко Ю. Тодоров „Невеста Боряна“. // *Болг. русистика*, 2005, № 1–2, с. 49–56.

⁷⁰ **Кръстев**, Кр. Певец на воля и младост. // Цит. изд., с. 164.

⁷¹ „Външната форма на драматическото творение може да бъде каквато ви е угодна“ – **Славейков**, П. П. Блянове на модерен поет. // Цит. изд., с. 260; „...може да пренебрегне всички установени формули“ – **Яворов**, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // Цит. изд., с. 375–376.

⁷² „...откъм техника нелишено от недостатъци дело“; „...техническо искане е, че в драмата трябва да владее строга прагматика“ – **Кръстев**, Кр. Певец на воля и младост. Цит. изд., с. 163.

Едвин Сугарев

ТЪГИТЕ НА ДИМО КЪОРЧЕВ

Традиционният прочит на „Тъгите ни“ на Димо Къорчев дефинира този текст като литературен манифест. Той бива помнен като такъв: например едно писмо на Иван Радославов до Траянов от 1928 г. го определя като „първите законодателни страници“ на модернизма и като „истинската платформа на новото самочувствие“; бива разчетен като такъв от литературната ни история; и дори нещо повече – Димо-Къорчевите тъги не са забравени и днес – използвани са като отправна точка и модел за осмисляне на преломни в литературен и интелектуален смисъл ситуации, например при обговарянето на „тъгите на краевековието“ в текстовете на Михаил Неделчев и Бойко Пенчев.

Дали е манифест „Тъгите ни“? Този въпрос е донякъде обезсмислен от факта, че и до момента нямаме работеща дефиниция за това що е литературен манифест. Разполагаме с доста относителни параметри, с чиято помощ бихме могли да очертаем един широк кръг текстове, претендиращи да имат манифестен характер. Най-общо би могло да се каже, че всеки манифест по условие представлява акт на насилие върху тъй наречения „естествен ход“ на културното развитие; че епатира създаденото досега и поставя ново начало в контрастна спрямо традицията насока – и в този смисъл е едновременно и терорист, и законодател в литературата; че маркира сблъсък на генерации и налага силово периодизация, а с това – и неизбежна идеологизация на литературното битие; че предполага някаква поне относително консолидирана група творци, обединени от общи естетически принципи и обща решимост да ги наложат като определящи за културното настояще; че мисли и говори в глобални категории, но неизбежно и неизменно търси тяхната реализация не само в идеен, но и в чисто формален план.

Можем ли да вместим в тази схема „Тъгите ни“ – и очертава ли този текст някакъв първичен модел на ранния български модернизъм? Един внимателен прочит би доказал, че върху Димо-Къорчевите тъги постскриптом са полепнали наслоения, извлечени от по-сетнешни перипетии на литературната ни история; че „Тъгите ни“ стоят доста отчуждено в компанията на други текстове от това време, за които се смята, че имат манифестен характер – и че това е така, защото мащабът на поставените

от автора въпроси се простира далеч отвъд границите на самата литература и вихрещата се в нея конкурентна борба на идеи и прохождащи литературни направления.

За да стане ясно двойственото битие на този текст в литературата ни, ще си позволя едно рисково сравнение с друг текст: „Из нов път“ на Иван Андрейчин, публикуван през същата 1907 г. Авторът го определя като „литературен манифест“ и той наистина е такъв – въпреки всички наивности и недомислици в него. Публикуван е като уводна статия от едноименното списание и отправя посланието си от името на писателската общност, консолидирана около него; радикално отрича българското литературно настояще, определяйки групирането на писателите като „малки приятелски банди“, както и самата традиция: „Литературна традиция ний също нямаме.“ Акцентира се върху изостаналостта на литературното мислене, което и не подозира за съвременните школи и течения, както и върху неговата привнесеност отвън – „но не из съкровищницата на изящната всемирна литература, а грабната от сиромашката каса на близки съседи“; говори се за „комичното невежество“, с което се обговарят чуждите литератури; за зловредния факт, че достъпът до тях минава през руски (според Андрейчин друго би било, ако минаваше през френски). Критиката не е подмината – тя „с пълна пара крепи това мило невежество“.

И едва след като всичко, което шава под литературния хоризонт, е напълно отречено и разпертушинено, идва време за основната мисия на всеки литературен манифест – да възвеличи сред развалините онези, които идат „из нов път“. Патосът на типичното за подобни текстове множествено число започва с декларацията: „ний сме независими“ и с претенцията за „своя собствена естетика и определено понятие за всеки литературен род“. Какви по-точно, не е много ясно, при все че модернистичният подход е нахвърлян с едри щрихи: отрича се „описанието и реториката“, а се признава „внушението“; търси се „духовно съглашение“ с читателя; зачеркват се наративните функции на литературата за сметка на предаването на „настроения, чувства и рефлексии“; търси се „символизиране“ и „символизация на живота“, свобода на формата, нов ритъм и свободен стих. В типичния за българския модернизъм ключ е разрешен въпросът за родното и чуждото: „В областта на литературата, в царството на човешката мисъл, няма наше и чуждо.“

Патосът, тематичният обхват и реторичните жестове определят „Из нов път“ като типичен за своето време литературен манифест с модернистична насоченост – въпреки всички противоречия в него. Съвсем друг е въпросът дали и доколко пишещите в „Из нов път“ и самият Андрейчин защитават заявените в манифеста си претенции. Волята да се тръгне

„из нов път“, изразена от името на недоволниците от състоянието на тогавашната ни литература, предполага манифестния характер и функциониране на написаното. Най-същностният признак за това се съдържа в неговото активно отношение към дневния ред на българската литература и желанието този ред да бъде променен – тръгването „из нов път“ е целенасочен призив към глобална промяна на акцентите във формален, персонален, тематичен и всякакъв друг план.

Тази воля за преформулиране на културните реалности съществува и в текста на Димо Кьорчев, но изцяло лишена от прагматични измерения и персонално обвързване с някаква творческа общност. Множественото число в това „ни“ от „Тъгите ни“ е глобализирано до степен, при която става анонимно и съотносимо не с тази и онази група творци, не със „старите“ или „младите“, с твореца като такъв или дори – с човека като такъв. Смесовият заряд на самото заглавие предполага не конквистадорски поход към бъдещето, а изстраждане на миналото и негативно осмисляне на настоящето в техния най-глобален духовен смисъл. Българската литературна реалност присъства единствено в пласта на отрицанието – но това отрицание е далеч по-яростно не само от текста на Андрейчин, но и от най-крайните манифестни текстове в цялата история на българския модернизъм. И това е отрицание, което обхваща литературното настояще в неговото цялостно битие – без млади и стари, без нови пътища и алтернативи: „Не черквата или уличният държавник поругаха Бога, а вие, български писачи, които пренебрегнахте душата, за да служите на цели, вие, всички писатели, лирици, драматурзи, публицисти и критици. Време е като зверове, усетили смъртта, да се заврете в пустите ущелия на тая бедна страна и отровните ви кости нека останат там.“

Пренебрегването на „душата“ неслучайно е посочено като смъртен грях на българската литература. В цялата българска литература трудно ще намерим текст, който да е в такава степен максималистичен в своите изисквания към творческата личност и в своето задълбаване в метафизичните корени на духовното. Доста относително е да се каже, че „Тъгите ни“ изобщо се отнасят към литературата – по-скоро литературните примери имат илюстративен характер, служат като доказателства при разнищването на сложните сплитове на бога и човека, духа и материята, живота и смъртта, временното и вечното, езика и мълчанието. Нещо повече: за Димо Кьорчев човешката култура е сама по себе си недостатъчна и ограничена, тъй като винаги възниква в определени емпирични условия и борави с емпирични дадености – тя е „суета суета“ – като тази ограниченост се разпростира върху всички сфери на човешкото мислене и познание.

Този негативен поглед към културата (не вчерашната и днешната, а културата въобще), предполага и коренно различния дискурс в текста на Кьорчев в сравнение с малкото появили се дотогава програмни текстове. Още първото изречение е показателно – то съдържа основния и определено ницшеански акцент: „Да се самоусвършенстваме“. Само по себе си то е и отрицание на онова „ние“, задължително при всеки манифест: защото самоусвършенстването е личен акт и няма пряко отношение към дневния ред и конкретиката на самата литература. Това, което интересува автора, е човешкото „извън време, извън място, извън каузалност и необходимост, извън познанието, извън всичко, което изпълня нашето физично битие“. Накратко казано, става дума за душата – която се разбира като импулс и енергия отвъд разума и логоса, непознаваема, но интуитивно доловима, безпричинна причина за всичко, лишена от край и начало – но същевременно единствено изпитвайки нейната стихийност, „отиваме все по-близо до природата и Бога и се отдалечаваме от нази си“. Това именно „отдалечаване от нази си“, маркиращо пътя от човека към свръхчовека, е положено в „Тъгите ни“ дотолкова глобално, че помита целия валиден дотогава позитивизъм на културното мислене и буквално преобръща вкоренените на ръба между XIX и XX век ключови понятия от типа на Бог, човек и родина, а покрай тях и красиво и грозно, език и смисъл, както и самата координатна система, с която се осмисля изкуството.

В целия текст – отново нещо нехарактерно за програмните текстове на модернизма – стои въпросът за смисъла, за вътрешните енергии и интуиции, движещи човешкото битие – а не за формата, красотата и хармонията като основните валидни по това време категории за творческата дейност. Това е и причината, поради която е низвергнато „чистото изкуство“ като частен и затова ограничаващ принцип. Според автора изкушението на твореца да търси хармонията и красотата на своята душа и да въплъщава нейните хубости е пагубно: защото „ни красотата или грозното около нас са източник, за да дирим ценностите на света, а всичко – и грозното, и дребното, и красивото, и всяка шепа кал, срещната по пътя на душата“. Може да се обобщи, че всичко едностранчиво е погрешно – както фаворизацията на красивото, така и nihilistичният поглед, съсредоточен върху мировата тъга и собствените страдания. Това е и причината за двойственото му отношение към Пшибишевски, както и за глобалното отричане на декадентството, което в своя страх от смъртта и съсредоточеност върху болезненото не е способно да разбере „мировата душа“ – едно отрицание, което Димо Кьорчев вече е изпробвал на българска почва, като основните потърпевши са Яворов и Пенчо Славейков.

Самата рецепта за „новото изкуство“ е мислена като сплав от три елемента: бог, мълчание и родина. Димо Кьорчев определя изкуството като средство за самоусъвършенстване, но изрично подчертава, че терминът е донякъде погрешен, тъй като може да бъде мислен като цел, а изкуството „не решава задачи, не обслужва цели“. Става дума за „ония интуитивни импулси, с които се стремим през разпокъсаността на света към единството на бога“. И тъй като бог е извън време и място, то и изкуството може да намери своя път единствено чрез синтезиране на проявите на душата – към това се стреми „новият художник“ и това игнорира не само целенасочените и ориентирани към материалните дадености усилия, но и дележа на самото изкуство на школи и художествени системи. Прочее „школите и школичките“ директно са пратени по дяволите – и това е още един аспект, в който „Тъгите ни“ радикално се различават от повечето програмни текстове на българския модернизъм. От своя страна мълчанието като втори елемент на новото изкуство е „белег на безкрайността и враг на временния живот“ – и същевременно продукт на изначалната и безалтернативна самота на човека, породена от факта, че „любовта, смъртта и Бог са неуловими“, а пътищата до тях са страданията на душата – иначе казано, „тъгите“, за които става дума в заглавието.

Родината пък е истината, към която се стреми човечеството – но това е непостижима истина, която е осезаема като стремеж и интуитивно долавяна само в кратки мигове, отвъд които се простират страданията и плачът. Кьорчев я определя като „чувство от ирационален характер“ и неговата дефиниция съвпада с тази на Ницше – другите възможни дефиниции са безсмъртието (според Исус) или Нирвана (според източната философия). Именно тъгата по непостигнатата родина ражда големите духовни завоевания – включително и творческите такива. И именно неспокойствието, гърчовете на душата раждат величието на културата. Лекът за тези болки и тъги не е в безродността и космополитизма, а в способността да провидиш родината като обиталище на бога навсякъде, във всеки емпиричен факт, в „нашата малка земя, където се раждаме и мрем“ – родината като храм, като мълчание, молитва и любов.

И това е голямата перспектива пред модерното изкуство, задачата на това „ние“, което е скрито в заглавието: защото в реалната родина няма ни един храм, защото „никой не търси родината и всеки живя: всички търгуват, желаят, правят сметки, очакват добрини и писателствуват, всички са грешници и лъжци“. Това е и своеобразен път на търсене на духовната родина през сковаващата ограниченост на реалната, изстраждането на несъответствията между двете чрез институцията на тъгата, постигнатото чрез интуитивни стремежи мигновено просветление, способността да

разбираш с душата си, което означава да приемеш безредието и хаотичността на своите сетива и прозрения, да премахваш „всяка рамка, всяка систематизация и нажит“. Всъщност може би този последен извод, съотнесен не към същността и смисъла на творческия процес, а към творческата свобода при разграждане на традиционните форми, е изглеждал особено продуктивен за теоретиците на модерното изкуство и е разработван в почти всички последващи програмни текстове на българския модернизъм.

Ако трябва да се върнем отново към въпроса е ли манифест „Тъгите ни“, бихме могли да направим следния извод: безспорно става дума за програмен текст, но от много по-различен порядък от тогавашните и по-късни манифестни текстове на българския модернизъм. Димо Кьорчев не се занимава с дневния ред на българската литература, а съсредоточава вниманието си единствено върху базисната философска основа и глобалните категории на мисленето и светоусещането, върху което се гради ранният (и не само български) модернизъм. Сравнението с „Из нов път“ не може да не ни покаже, че ако текстът на Андрейчин е активен и настъпателен в амбициите си да преосмисля традицията и да налага някакви не особено избистрени нови възгледи, то „Тъгите ни“ е много по-отстранен от българските реалии, но и много по-дълбок и по-въздействащ текст, който преобръща самите понятия, смисъла на човешкото битие и неговото възплъщаване в творческо дело. Без съмнение основните идеи са извлечени от Ницше и Шопенхауер, но радикализмът, с който се полага трансценденталното като територия на човешкия дух и интуитивното като могъща алтернатива на рационалното, е повече от впечатляващ. Интерпретациите на родината като еквивалент на истината и обиталище на духа, както и на изкуството като продукт от изстраждането на непостижимото единство с бога, биват развити по-нататък като основни тези в българския модернизъм. Същото се отнася и за пътя на изкуството като път на страданието по изгубената и вече недосегаема цялост, и за хаотичността и безредието, с което се възприема и отразява светът в пределите на мигновени творчески прозрения.

Всъщност двата текста могат да се мислят и като алтернативи, рамиращи програмното мислене на модернизма в литературната ни история. След 1907 високата философска абстракция и конкретните литературни амбиции вече не се срещат в толкова чист вид – повечето програмни текстове са разнородна смес от двата модела и се опитват да балансират между актуалното послание и глобалното осмисляне на творческия процес. Колкото и остро да се впиват модернистите в конкурентната си борба с традицията, изглежда някак непрестижно да не гребнат поне шепа от реториката на „Тъгите ни“.

В заключение бих добавил, че ролята и функциите на „Тъгите ни“ не би трябвало да се преувеличават – например не би отговаряла на истината тезата, че този текст е залегнал в генезиса на българския модернизъм. По-вярно би било да го видим като един от основните акценти, даващи израз на прелома в мисленето и чувстването на творческата генерация, която се утвърждава в началото на века, и като един от първите достатъчно категорични знаци за радикално скъсване с традицията – знак, донякъде пътеводен и за прекрачилата родните литературни хоризонти генерация.

Румен Шивачев

ЕКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЪТ В „ТЪГИТЕ НИ“ НА ДИМО КЪОРЧЕВ

Спиرو, аз те разбирам тъй добре, че чувствам какво сам съм ти диктувал редовете. Но мойта болка е в туй, че не зная с кое да започна и коя рана да ти покажа по-рано. Моят по-раншен детски гняв утихна: няма вече важни и неважни неща – еднакво се спирам пред някой паяк в стаята и гледам с часове, еднакво и пред някой парадокс в живота...

Ако можеш, вместо букви и думи, да пиша ноти, да се тръшкам по един клавиш, ще ме разбереш по-добре. Но тъй какво да ти кажа, когато чувствам, че пиша; чувствам, че реда само думи, само логически мисли; само неща, които утре може да станат други, а туй, което бе вложено в тях, да остане незабелязано. Моята утеха е, че когато пиша или мисля за другите, пиша и мисля за себе си, а този, който сам със себе си се занимава, ще ме разбере... Моята болка е, че съм емпирична гадина, а страдам от платонизъм. Аз не зная дали първата крачка на безумието не започва, кога чистият платонизъм тайно и невидимо започне да руши туй, което имат всички: гърди, кокали, мозък, лимфа, кръв... А има ли по-страшно от себепазуването?

Аз зная, че всичко, каквото може да направи човек, е лъжа; че бъдащото е смърт, затуй ще се мъча чрез отчаянието си да бъда heiter¹ и да предвиждам изненади...

Пишеш ми за литературния живот у нас? Такъв няма бе, брат – всички са лъжци. Ще умра спокойно, ако бих успешно внушил на българските писатели, че трябва да се самоубият...²

Дали случайно или символично, а най-вероятно симптоматично, споменатият в писмото на Димо Къорчев до Сп. Казанджиев паяк се промъква и в най-известния, най-представителния за критика текст – „Тъгите ни“. „Родината е навсякъде... розата в градината и паякът в тъгъла на стаята – всичко е носител на къс от вечността и смъртта“³. Убедено бих добавил дори, че тази поява на паяка в съвсем различни по жанр и предназначение текстове не е нито поетическо своеволие, нито инцидентна или формална. Тя не е и обикновено интертекстуално пресичане. Това е знак – индикатор на трансформациите на екзистенциалното в конвенционалното; откровен чрез радикалността си израз на пренасяне и всъщност на за/по/раждане на възглед, домогващ се до над-лична (над-частна) валидност.⁴ И ако „Тъгите ни“ се възприема като програмен философско-естетически текст на символизма и един от важните програмни текстове въобще на българския модернизъм, то цитираното писмо представлява в

значителна степен редуциран генеалогичен модул на тази програма. В него са заложени съществени елементи от идеите, развити и изповядвани от Димо Кьорчев не само в именитото есе. Преди да набележа обаче идентичността на отделни възгледи в него, е необходимо да обърна внимание върху „кръвожадния“ край на писмото, който също толкова радикално се покрива и с края на есето, приканващ индиректно българските писатели да се самоубият. „Не черквата и уличният държавник поругаха Бога, а вие, български писачи, които пренебрегнахте душата, за да служите на цели, вие всички – писатели, лирици, драматурзи, публицисти и критици. Време е като зверове, усетили смъртта, да се заврете в пустите ущелия на тая бедна страна и отровните ви кости нека останат там.“⁵

Смъртта на българските писатели е възжелана преди всичко заради литературността. В есето на Димо Кьорчев понятието „литературност“ функционира в три плана: литературността като такава (статична идея-базис); литературността като емпирия, подчинена на казуалността, а с това и на историчността (формо-образуваща динамика); литературността като друго-същностна практика на твореца, от чиито творения възниква и се оформя съвсем „нова литература“ (въображаем резултантен проект). В писмото обаче литературността е зададена в първите два плана – като такава и като емпирия. Онова, което размива границите помежду им, е именно екзистенцията. Като такава литературността предизвиква и поддържа устойчива и дълбинна, екзистенциално обусловена съпротива срещу самата себе си. „Ако можех, вместо букви и думи, да пиша ноти, да се тръшкам по един клавиър... Но тъй какво да ти кажа, когато чувствам, че пиша; чувствам, че редя само думи, само логически мисли; само неща, които утре може да станат други, а туй, което бе вложено в тях, да остане незабелязано“. Отхвърлена е цялата знакова система на литературата, подменена е даже писмеността, налице е отказ от персонална идентификация с фигурата на пишещия. Повече от видно е, че мотивите за цялата тази съпротива срещу литературността като заварена казуалистична форма на себеизразяване е динамизмът на универсалната ѝ нуминозност, на превратностите в семантичните ѝ системи и тяхната полифункционална интерферентност. Всички те залагат несигурност и неустойчивост на обекта на наблюдение и описание, на съзерцание, изживяване и претворяване, от една страна, а от друга, и на субекта, който е подчинен на една казуалност, в която малко неща зависят от него. Колкото и бетонирани да са логиките на литературния изказ – бил той художествен, критически или интерпретативно-тълкувателен – те се местят, променят се и се губят, но никога не остават концентрирани в „туй, което бе вложено в тях“. Макар че това *туй* не е пряко заявено като свръхценност, то представлява

екзистенциалният уникат на изразяващия се субект. В него е именно съдържанието, чиято „незабелязаност“, изрично посочена в писмото, е потенциален носител вече не само на „тъги“, но и на трагизъм. Епистоларното решение е намерено, макар да е поставено в условно наклонение – *ако*. Нотите, клавирът, тръшкането по него гарантират вопиющата потребност да се осъществи разбиране – не обикновена комуникация, нито описание на определен феномен – бил той външен или вътрешен – посредством захабения от казуалистични практики инструментариум на литературата. Разбирането е едновременно функционален (поради процесността си) и статичен (поради несъкрусимата си конкретност) абсолютен, необременяван от аспекти на плурализъм, а с това и от всякакви пресементизиращи го интервенции. То е оцелостяване на части, размиващо идейно-възгледовите идентичности. Образно казано: един замръзнал, херметичен и моносемен фрагмент. Частното и субективно решение в писмото, съпътствано от екзистенциално напрежение, добива в „Тъгите ни“ дефинитивен, общо-валидиращ и обективизиращ характер. „Музиката в своя нов подем, като че ли, прибра всички изкуства.“⁶ Въпреки че не е заявена като „чиста категория“, именно тя съдържа и изразява онзи абсолютен, който абсорбира емпиричността и съзерцанието и осъществява възжеланото от Димо Кьорчев чисто (тотално, невариативно) разбиране. При това в неговата иманентна динамика, превръщайки се в есенция на самата емпирия – и респективно във възпитание и поука от опита, водещи към осъществяване на същинския идеал, заявен в началото на „Тъгите ни“: „Да се самоусвършенстваме!“ Точно музиката е тази, която обединява емпирията и съзерцанието – една твърде интересна релация в есето на Димо Кьорчев⁷. Точно тя е изразът на динамичния вътрешен свят, на системата от екзистенциални уникати, възвисяващи Човека до Свръхчовек, от който пък се ражда Творецът като крайно вътрешна фигура. В писмото и в есето е налице тенденция на изместване на литературата и нейната знакова система от музиката. Поне докато не бъде установено и актуализирано понятието „нова литература“. Причината е, че литературата описва външни фактори, насочени към скрити вътрешни смисли, а музиката директно изразява вътрешни състояния, скритото не само емоционално, но и (общо-)духовно – невербално – битие. Нотите, изразени чрез музикалната реч, представляват (само) душевна рамка и емоционален фон⁸, които пък предоставят свободата на всеки индивидуален реципиент да изгражда собствен вербално-визуален свят, съобразен с неговите лични нагласи и неговия личен емпиричен материал. По този начин музиката „прибира“ (обхваща) всички изкуства, оставяйки проблеми като „контекст“, „сюжет“, „език“, „образ“ и „значение“ да бъдат „свободно избираеми“ и

при/в/лагани от реципиента според душевната му конституция. Нещо повече: отстранена е всяка междинна дискурсивност, изразяваща се в критика, интерпретация или тълкуване на творението и представляваща всъщност мета-комуникация, чрез която се осъществяват – диахронни или синхронни – двустранните отношения творец – реципиент. Двете страни на музикалното творение пък – композитор – слушател – се размиват и смесват в самата музика. Фактически те стават едно чрез потапянето им в музикалния поток, като различията в съдържанията на отделните им индивидуалности престават да бъдат фактори. У Димо Кьорчев проявата на неразбиране или различие съответства на друго музикално събитие, където тя би била излишна (вж. бел. 7). Така при съвместното си пребиваване в битието на музикалното творение творец и реципиент се сливат, взаимозаменяйки се. Осъществява се такъв тип деперсонализация, който, от една страна, изключва персоната на твореца в нейния нагнетителен социален аспект (особено в качеството ѝ на механистична, мултипликативна и диференцираща функция), а от друга, обезграницава (обезличава) твореца от реципиента, трансформативно унифицирайки ги в съдържания на самото музикално събитие. С други думи, **те са музиката** (в метафоричен литературен смисъл: те са текстът), което е и един от възгледите за постигане на Нирвана посредством изкуството. Творението е медиаторът, чрез който творец и реципиент се събират в единосьщието на Нирвана. Пътят „творец – реципиент“ в музиката не съществува – той е сведен до неделима точка, за разлика от литературата, която сякаш умножава пътищата, без да ги събира в една точка. Основната причина за това е, че музикалното творение при разбиранията на критика философ провокира изключително интроверсии, чрез които „да се **самоусъвършенстваме**“, докато литературното творение не само налага и екстраверсии, но така също трансформира и интроверсиите в екстраверсии. Съвместното интровертиращо пребиваване на твореца и реципиента в хода на музикалното случване прави безпредметна и изключва каквато и да било потребност от комуникация, тъй като тя е напълно изместена и заменена от синхронията на музикалното преживяване като плътен и авторитарен медиатор, за какъвто споменах. Диахронните и въобще темпоралните идентичности са капсулирани в хармонията „звук-емоция (чувство)“, която пък херметично вмести в себе си индивидуализиращото другоезичие на литературността „знак – мисъл“. Поради това прилежащите към литературната комуникация инфраструктурни образувания, изразявани чрез стратегически поддържаните поливалентни дискурси – критико-оценъчен, интерпретативен или тълкувателен – губят своята функционалност, както и смисъла си, и отпадат. Това е всъщност и телеологичната

(но по-точно дълбинната) задача (презумпция) за смисъла както на творението като извън-времево и вече не-процесуално **състояние** на битие, така и на Твореца и Човека като свръх-качествени **единосъщности** – субекти на това състояние. Обективностите в действителността (света) на творението се пораждат **само** въз основа на конюнкции, имащи субективистки генезис, т.е. дължат се на субективни фактори и представляват **интеграция на идентичности** (това са всъщност индивидуалитетите), но „под шапката“, наложена от тоналностите, от динамиката и от техния квалитет (характеристиките на музикалното творение). Невъзможността в цялото това съчетание да се провидят желаните качественост и непреходност и въобще да се осъществи подобна неоплатонизация **не на битието** (както е у Платон), а **на човека**, провокира разгръщането на смисъла на страданието (или идеята за страдание) във възглед, смесващ в себе си констативността, програмността и тяхната крайна идея: Нирвана. Това е явно решение на дисоцииращ Аз-а екзистенциален проблем, затова възгледовостта на Димо Кьорчев е първоначално раздвоена между музиката и литературата. Музиката е израз на съхранената от прастари времена дълбинност на душевността и съответства на първичния свят в (на) човека, чийто живот се основава на универсалния принцип на творчеството. Ако се позовем на една от блестящите дефиниции на Юнг за духа, че **това (а не той)** е „принципът на живот“ и ако обърнем внимание на изключително важното обстоятелство, че тази свръх-обективна дефиниция е напълно освободена (а с това и задължаваща) не само от каквато и да било спекулативна персонификация, но и от всяка преднамерена антропоморфизация (т.е., че човешкото е и доминирано, и подчинено, и резултатно на един универсален динамис, загатващ за себе си като субструктурирана функция – дух), тогава бихме си обяснили защо критикът философ абсолютизира разбирането, осъществяващо се чрез музикалното творение. Бихме провидели в дъното на неговата сложно разгърната и сякаш незавършена възгледовост свръх-плътното единение между творец и реципиент, в което човекът – съвместявайки тези две функции – е всъщност дух: принцип на живот, съдържащ двата универсални процеса на творчеството и случването му (приложение, употреба, реализация).

На всичко това литературността противоречи. Литературата (респективно текстът) диференцира и това е основната ѝ функция. Тя фрагментира и Битието, и Човека, и Бога; тя разграничава (разделя) твореца от реципиента, вместо да ги единява; тя сякаш актуализира вътрешния свят и провокира самоусвършенстване, но изоставя човека, провокирайки по този начин необходимост от екстраверсии, нехарактерни за рецепцията на музикалното творение, поради различието в типовете комуникация –

амплитудата във взаимодействията между съобщението и приемането му, между зададения код и неговото декодиране е много по-малка в музиката, отколкото в литературата. Макар да съм далеч от намерението да арбитрирам правилността на възгледите на Димо Кьорчев, ще обърна внимание на резонния въпрос: дали, ако той не разсъждаваше от позицията на композитор, нямаше да даде някакви предимства на литературата. Самият въпрос недвусмислено потвърждава екзистенциалните изходни начала на възгледите му, заложиени в „Тъгите ни“.

Пренасянето на смъртта чрез самоубийство на българските писатели от писмото в есето като смърт-отказ от литературността като такава е по същество отхвърляне на историчността, на целесъобразяването ѝ с не-свойствени за нейната същинска мисия практики, а с това и на практицистко-рационалистичната масовост (колективистичност) на писателството, принизяваща и отричаща въобще идеята за творчество. Всички те подминават, дестабилизируют и „инжектират“ относителност в онова плътно единосьщие, което иначе синтезира разнопластовия универсум на макрокосмоса в микрокосмоса – една от централните идеи на „Тъгите ни“. Трансформацията на екзистенциалното в конвенционалното е красноречиво изразена чрез прехода от себе-съсредоточаващ се изповеден тон в писмото към критическа публицистичност в цитирания от есето пасаж. И в двата случая радикализмът е еднакво остър, но в писмото той е насочен навътре и е съчетан с отказ от самоидентификация с фигурата на пишещия, за каквато вече споменах, а в есето е насочен навън, като същата тази фигура е мултиплицирана посредством жанрово-родовата ѝ диференциация: „писатели, лирици, драматурзи, публицисти и критици“. Макар да съществуват отделни критико-публицистични интонации, цитираният пасаж е рязък и откровен публицистичен жест, отклоняващ се от възгледовия характер на цялото есе. Както публицистичността в неговия край, така и изповедността в писмото са обвързани с възгледовостта на Димо Кьорчев само доколкото да сигнират силния ѝ екзистенциален генезис, откривайки всъщност дълбоката лична мотивация за подобен публицистичен скок (острият му публицистичен тон съответства на неговата силна лична мотивация). Цялата – твърде поливалентна иначе – епистоларно-публицистична симбиоза ни прави свидетели на хоризонтирането на вертикалното. Критицизмът в края на „Тъгите ни“ е толкова плътно концентриран в отрицанието на съществуващата литературност и нейните представители като несъвместими с индивидуалната – и всъщност **първична** – представа за тях, че девертикализацията на творческата Аз-идентичност е изведена като смърт, императивно е проектирана като не-битийност. Последвалият отказ от самоидентификация с фигурата на

пишещия е по същество отказ от важното иначе авто-персонифициране на личността (персоната като екзистенция). обстоятелството, че този отказ е съпроводен с дълбоко усъмняване в стойностите на литературната знакова система (при това и на първичната) недвусмислено свидетелства, че фигурата на пишещия работи активно като аморфна **интроекция**⁹. Поне що се отнася до нея, интерфериращата творческа Аз-идентичност е толкова силно разколебана, че навлиза дълбоко в екзистенциалните си пластове (отблъсната сякаш и свита, тя се разширява в своята собствена екзистенциална рамка), където вербалната знакова система, с която си служи литературата, не функционира и е подменена от тоново-звуквата, с която пък си служи музиката.¹⁰ Тази неустойчивост на интерференциите обуславя и поддържа аморфния характер на интроекцията – във вътрешния си план (предимно в писмото, но ситуирано в контекста на „Тъгите ни“) тя се колебае между фигурата на пишещия и творческата Аз-идентичност, чрез която пък самата фигура на пишещия впоследствие да се трансформира в индивидуално-лична, преимуществено творческа Аз-персона – фигурата, която би могла не само да се домогне, но и да се при-познае (свръх-персонализира) във върховната творческа фигура на Свръхчовека. Деликатният момент тук е, че творческата Аз-идентичност предхожда тази Аз-персона, която по смисъла на Юнг е интернализирана отвън, т.е. представлява пост-интернална интроекция. Това налага едно кратко отклонение само за да маркирам градацията, в чиято сложна мрежа от интерференции е кодирана сякаш и психологията на индивидуализма: фигура на пишещия, творческа Аз-идентичност, творческа Аз-персона, имперсонална фигура на Твореца-Свръхчовек. Още повече, че тази възходяща последователност се налага от самия индивидуализъм (разбира се, доколкото индивидуализмът я налага, а не я и изразява сам по себе си).

Най-напред Азът идентифицира себе си като творящ, при което първичната фигура на пишещия добива организиран и съзнателен характер (тя „възхожда“ **от несъзнавана индикация към съзнавана идентификация**), за да се превърне и в Аз-персона. При този процес на превръщане Азът интегрира в себе си персоната на писателя и тогава може да се говори вече за интроекция, според изходното начало и последователността у Юнг¹¹. В този смисъл интернализацията на опита при Димо Кьорчев би следвало да се осъществи от творческата Аз-идентичност, предхождаща и по принцип писателската Аз-персона. Така субектът асимилира обекта¹², като обектът – персоната на писателя – съответства на външната си категориалност, както го третира и Юнг. В резултат на тази интернализация (тъй като персоната на писателя действително репрезентира външния, а творческата Аз-идентичност – вътрешния опит, субективизиран от

екзистенциалната си обусловеност с първичната фигура на пишещия) възниква и юнгианската интроекция, която вече определих като пост-интернална (тя би могла да се определи и като „външна“). С други думи, творческата Аз-идентичност асимилира писателската Аз-персона, като агентът на цялата интернализация е Азът. Той е посредникът между вътрешната първична фигура на пишещия и външната персона на писателя¹³. Точно тук обаче възниква дълбоката екзистенциална колизия у критика философ. В качеството си на външен обект, подлежащ както на интернализация (като чужд опит), така и на адаптация и трансформация, персоната на писателя е и агентът на социалната функционалност на творческата Аз-идентичност (за разлика от примордиалната фигура на пишещия, до която достигат единствено силно редуцирани съдържания¹⁴). Без тази своя социална персонификация, творческата Аз-идентичност би могла да се капсулира и разпадне (сиреч творческата функция да се разредоточи и размие в другите дейности на личностовия комплекс). При Димо Кьорчев невъзможността да се идентифицира с персоната на писателя произтича от социалното ѝ състояние, което в неговите възгледи я е деформирало. Затова в писмото (като рефлекс) той навлиза в себе си – вертикално и навътре¹⁵ – в пред-Азовите полета на примордиалната фигура на пишещия, където пък от общия му Азов комплекс се е осъществила и неговата идентичност с нея, която тук определих като „творческа“. Според критика философ връзката на писателите именно с тази дълбинна фигура е прекъсната, т.е. персоната на писателя я е обсебила, унифицирайки вертикалните ѝ структури с хоризонталните съдържания, които я и обособяват като персона. Цялата реакция на Димо Кьорчев разкрива, че се е осъществил сблъсък на две архетипови фигури, при това: морфологично еднородни – фигурата на пишещия и персоната на писателя. Следва също да се напомни, че и като архетипови фигури те имат един и същи генезис: колективното несъзнавано. Персоната на писателя обаче е един по-късен, по-напреднал етап от фигурата на пишещия¹⁶. Тя е, така да се каже, модерна категория, макар че по природа не е нищо друго освен архетип (както и всяка персона – маска). Въпреки това тя изразява завършеност, съвършеност (перфектност), типологичност, форматираност, но и външност, **рецептивен обект**, копие. За разлика от нея, фигурата на пишещия изразява незавършеност и несъвършеност (имперфектност), динамичност и аморфност, но така също и вътрешност, уникалност, **рецептивен субект**. Задължително трябва да направя уговорката, че субект-обектната рецептивност е изключително зависима от потенциите на Аз-а – адаптивни, трансформативни, динамични или статични по степен. За рецептивен обект или субект не може да се говори в чист вид,

а по-скоро за доминация на някой от тях. При Димо Кьорчев доминира рецептивният субект, тъй като Аз-овото себеотношение преобладава и се разгръща във възглед, домогващ се – освен всичко друго – да възсъздаде една обективна картина на състоянието на нещата. Самото му творчество води до заключението, че фигурата на пишещия е по-близо до естествено функциониращия архетип, отколкото персоната на писателя. Тя работи в дълбинния пласт, но на личното несъзнавано, и затова е почти равностойна на функция (вж. бел. 10). В зависимост от напредналостта на процесите на обособяване на Аз-а, в това число и на локалните му самоиндикации с творческата функция (т.е. на пред-персоналистичното оформяне на творческата Аз-идентичност), се определят и степените на завършеност и съзнаваност, след което се преминава в качествено нова фаза на творческата самоидентичност. Може да се каже, че в „Тъгите ни“ Димо Кьорчев е в процес на активно съзнаване, но по-точно на разширяване на съзнанието (в случая културно профилирано), което придава и маргинален характер на есето. От културнопсихологическа гледна точка обаче в него е кодиран твърде сложният характер на преодоляването на изостаналостта, част от който настоящият текст се опита да актуализира.

¹ Свеж (нем.).

² Това писмо на Д. Кьорчев е запазено в НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 285. Макар и недатирано, то се намира в поредица от писма, писани през 1907. По същото време е писано и есето „Тъгите ни“.

³ Кьорчев, Д. Студии, статии, есета. С., 1992, с. 93.

⁴ Няма да е излишно да се вметне, че и без подробни съпоставки на текстовете на Д. Кьорчев, един техен прочит, съчетан с възстановка на културно-историческите процеси в следосвобожденска България, ще разкрие аналогията със зараждането на теориите изобщо, с началата в историята на идеите още от времето на Платон и Аристотел. Тази аналогия съдържа сложното иначе раздвояване (дуализиране) на следосвобожденския човек у нас. От една страна, пречупването на завареното (съществуващото, чуждото) конвенционално през призмата на идващото (наместващото се) лично екзистенциално (или в по-тесен смисъл: лично възгледово) и екстраполацията му **пак** в полето на културните конвенции е вече силно натоварено от динамичния обмен на идеи и възгледи, на културата в Европа по времето на Д. Кьорчев. Поради това – първично ситуиран в този обмен – текстът му няма как да не е белязан от маргиналност, която да го прави уязвим, и то отново посредством европейстични възгледи. В този смисъл се открива един изключително обширен проблем, който тук само ще изложи: „прикачването“ на идейно-възгледова култура от страна на все още слабо участваща България към процесите на европейския идейно-възгледов обмен няма как да се осъществи без изостряне (задълбочаване) на индивидуализма, репродуциращ асимилираните културни конвенции. От друга страна обаче, този индивидуализъм няма как да не бъде не само маргинализиран (като културно поведение), но и екзистенциално зависим и обусловен, тъй като, ползвайки в процесите на обмена базата на съществуващите вече идеи и възгледи, се обособява на личностно ниво и се конституира

в европейския индивидуализъм като пост-просвещенско последствие, т.е., като метапозиция на определени колективистки фактори и тенденции. Що се отнася до екзистенциалната му имплицитност (тук следва да се прави разграничение между нея и екзистенциалната иманентност, понеже първата се отнася преди всичко до възникналите възгледи в съотношенията ѝ с работещите културни конвенции и има потесен смисъл, докато втората е априорна и обхваща в по-широки граници индивида) – именно тя е индикаторът на споменатата по-горе аналогия с възникването на идеите. Този тип екзистенциалност е резултат на външния културен натиск върху незааявената и неавтономна поява на културен субект в Европа, какъвто е още България. Катализиращият индивидуализъм се обособява като поведение, а екзистенциализмът му се задълбочава и без да се превръща във философска система, ползва различни философски проблематики, не само изразявайки смислите и основанията на своето съществуване, но и проправяйки си път през-сред безкрая на „всечните въпроси“ – зърното на световното културно развитие. Една реакция на закъснялостта, изразяваща, от една страна, първично-чистото (началното), идейно-възгледово (мировъзренческо) състояние, а от друга, практическото реализиране на себеосъзнаващата се идентичност в хода на европейското битие.

⁵ Кьорчев, Д. Цит. съч., с. 99.

⁶ Кьорчев, Д. Цит. съч., с. 66.

⁷ Макар че съзерцанието е също емпирична дейност, в „Тъгите ни“ то е зададено контекстуално като дейност, която обхваща самата емпирия – емпирия на емпирията. Според перспективата на този възглед обаче съзерцанието бележи предела изобщо на всяка дейност, ознаменува края на опита. То е трансформирана (превърната) емпирия и дори не е фаза в развитието на Твореца-Свърхчовек, а е неговото пост-емпирично битие – възделеното от Д. Кьорчев пребиваване в Нирвана.

⁸ Тук в „душевна рамка“ влагам разбирането за музикалната форма, съответстваща на жанра в литературата. Нейното пространство е свободно от думи и образи. То е само форматирано от музикалния жанр и в неговата рамка реципиентът вмести свои лични съдържания, изпълва я с част от себе си. Под „емоционален фон“ пък разбирам онези настроения, състояния и чувства, които са общи и протичат у всеки човек. Музикалното произведение не само активира определени индикатори в техния разнообразен регистър, но ги и свързва (хармонира) съобразно линията и тоналността, по които протичат самите емоции и чувства. Това неразвито от Д. Кьорчев възприемане на музиката като неразбираема от литературата, въз основа на което той прави опити да отстрани вербалната страна на битието (в писмото) и на изкуството (в есето), съдържа идеята, че човекът винаги се намира в състояние, което би могло да се предаде чрез музикален израз; че неговото битие и същността му имат свое музикално съответствие, напълно равностойно на тяхното вербално изражение.

⁹ Интроекцията е противоположното на проекцията. В своите трудове Юнг не отделя почти никакво внимание на нея. Позовавайки се на Ференци, че интроекция е „придърпването на обекта в кръга на субективните интереси“, а проекцията е „прехвърляне на субективни съдържания в обекта“ (Юнг, К. Г. Психологически типове. С., 2005, с. 493–494), ученият не уговаря местоположението на въпросния обект, както и позицията на субекта, нито регламентира техния статус. Той разглежда обекта като по-скоро и априорно външна категория, разделена от изследващия субект, който пък и диференцира обекта, поради неговата недиференцираност. Очевидно според Юнг субектът извършва **само** екстровеертна дейност, чрез която преодолява разстоянията до обекта, „вчувства“ се в него, внасяйки (и) свои субективни съдържания. Доколко обаче обектът не се съдържа онтологически в субекта? По смисъла на този твърде дискуссионен иначе квази-фило-

софски и дори религиозен проблем, но най-вече според разглежданите текстове, фигурата на пишещия граничи с примордиалната представа и се съдържа интроективно в субекта **като екзистенциална нагласа към творене и съответно като несъзнавана (още) функция**. Тя притежава постоянно висок интерференциален интензитет с творческата Аз-идентичност, която представлява мощен редуктор за всички външни влияния. Поради това фигурата на пишещия у Д. Кьорчев работи дори без интернализиран отвън опит, както мотивират възгледа на Юнг неговите критици (Самюелз, А., Б. Шортър, В. Плаут. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг. Плевен, 1993, с. 81). Аз обозначавам тази **функция** като „**фигура** на пишещия“, тъй като, освен че е насочена, тя едновременно притежава и автономно, ограничено и обособено от други нагласи и функции поле на действие и въздействие върху субекта, т.е., има качествата за фигуративност и предпоставя формирането на персона.

¹⁰ В писмото на Д. Кьорчев това по категоричен начин свидетелства за радикалното му отвесно слизване до пред-екзистентните изначалия въобще на човешката природа – там, където още няма език, а има само тонове и звуци; там, откъдето започва човекът, току-що излязъл от утробата на Космоса; в сферата на музиката, която предхожда литературата. Едно спускане в несъзнаваното, където при пълна доминация работят още чувствата и емоциите под прякото въздействие на архетиповите образи и примордиалните представи, каквато е и самата фигура на пишещия. В есето пък критикът философ прави опити да осмисли тази фигура, възвеждайки я обаче до нивото на едно свръх-съзнавано, каквото всъщност е фигурата на Твореца-Свръхчовек. В този смисъл авторът на „Тъгите ни“ затваря един огромен кръг от съзнавано-несъзнавани взаимопрониквания, който в системата от аспекти и символи на аналитичната културпсихология би могъл да се обозначи със змията, която захваща опашката си: върховната фигура на Твореца-Свръхчовек отново се слива с примордиалната фигура на пишещия. Тя отново снизхожда в собствения си праобраз – този път посредством Нирвана, в която са потънали и размити и всички функционални диференциации и персонификации на Аза. (Все пак трябва да се вметне, че в проекта „Нирвана“ се прокрадва и една перспектива, според която в нейните условия се упражнява съзнателен – следователно Азов и диференциращ – контрол. Настоящият текст не може да се спре върху този сложен и обширен проблем.)

¹¹ Ако интроекцията не подлежи непременно на интегративна персонификация, то интегративната персонификация задължително преминава през интроекции, както е и в нашия случай.

¹² Вж. Шарп, Д. К. Г. Юнг. Лексикон. Плевен, 2006, с. 82.

¹³ Обобщавайки възгледите на Юнг за персоната, неговите критици потвърждават, че тя е „нещо като посредник между Аза и външния свят“ (Самюелз, А., Б. Шортър, В. Плаут. Цит. съч., с. 123). Процесът, който определя това посредничество, е фигурално-персонифициращият процес на идентизма. И тъй като той е двустранен (навътре и навън), творческата Аз-идентичност ситуира по същия начин Аза и като посредник между него и фигурата на пишещия. В този смисъл сравнително-описателната относителност на самото посредничество, фиксирана в „нещо като“, обхваща преди всичко променливото **поле на центробежията**, в чиято трансформационна динамика Азът е подложен както на персонифициращите го влияния на „външния свят“ (персоната на писателя), така и на формиращите го въздействия на примордиалните образи във „вътрешния свят“ (фигурата на пишещия).

¹⁴ Това се дължи на свръхконсервативния характер на архетипалните фигури както на лично, така и на колективно ниво.

¹⁵ Макари и твърде лаконичен в сравнение с „Тъгите ни“, текстът на писмото на Д. Кьорчев е изключително плътно сигнифициран както за да предостави достъпна за

психологически анализ картина на силния екзистенциален генезис на есето, така и за да позволи да се фиксират и изброят основните фигурални образувания, около които гравитират многото иначе идеи, заложи в него.

¹⁶ В този текст, за да фиксирам диференциацията и промените в колективното несъзнавано на модерното време, а така също и измененията в характера на най-консервативните иначе категории, каквито са архетиповете, използвам „фигура на пишещия“ и „персона на писателя“. Иначе те са синоними на Творец.

Албена Вачева

**РАЗУМ И МЕТАФИЗИКА:
МОДЕРНИСТИЧНИ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА**

Опитът да се открият литературнохудожествените рефлексии на идеи от различен порядък, определили облика на модерната епоха, кореспондира в една или в друга степен с един идеологически предопределен терминологичен инструментариум. Още в самото начало е важно да се направи уточнението, че разговорът за инструментариума е разговор за идеологически различия, насочен не само към определяне на обема на понятията, а по-скоро към регистриране на наличието на едно цялостно отношение към литературното наследство и динамиката на идеите в полето на литературата. И всъщност изследването именно на идеологическите пластове от различен порядък, мотивирали една или друга визия за себе си и другите (като индивидуалности и в единството на общността), е една от възможните културологично предположени възможности за четене на създаденото в литературното поле. Дълга уточнението, че имам предвид не само художествените текстове. Тъй като това е твърде обемна тема, за да бъде изчерпана в пълнота, в настоящия текст ще се опитам да акцентирам върху някои особености, които очертават облика на модерността като епоха (в нейния ранен етап) и рефлектират върху характеристиките на изкуствата и в частност върху литературата през призмата на *идеята за настоящето*. В основата на анализа е поставена срещата на визиите за художественото на Гео Милев и Димо Кьорчев; среща не безконфликтна, ако се разсъждава върху идейната основа на техните схващания.

През 1914 г. в сп. „Звено“ е публикувана статията на Г. Милев „Модерната поезия (бележки и идеи)“, в която авторът пояснява, че пробиващите си път определения за модерната поезия са твърде тесни. И още, че става дума именно за модерна, а не изобщо за съвременна поезия. Обект на критика са както филологическите схващания, които разглеждат нейното новаторство, свеждайки го до метриката и ритъма, така и възгледите, според които модерната поезия изразява инвенции, много по-дълбоки от „агонията на буржоазния свят“¹. Като рожба не на една тясна съвременност, а на една пространна исторична универсалност, продължава авторът, тя се нуждае от „анализ на културната история от два-сетина столетия насам“, а не от социологически анализ. Разгледана през днешните постижения на литературознанието, тезата, изказана от Г. Милев, е

симптоматична за онова, което по-горе определих като идеологически мотивирани визии в епохата на модерността². Преди да се спра по-подробно и да конкретизирам казаното, ще си позволя препратка към един текст, публикуван почти 80 години по-късно, който се опитва да разгледа исторически сложилите се и довели до терминологично разноезичие конотации върху понятия като модерност и модернизъм. Става дума за статията на Кирил Кръстев „Модернизъм в българската литература“, отпечатана в кн. 5–6 от 1991 г. на списание „Литературна мисъл“. Наблюдението, което споделя К. Кръстев, е, че „у нас понятието *модернизъм* е възприето в съвременното му руско-съветско, марксистко-ленинско значение – в пейоративен смисъл на *упадъчно изкуство* – буржоазно-капиталистическо *декадентство*“³. В опита да уточни и да прецизира обемите на термини, които отразяват различни идеи и течения, съществуващи и поради това неизбежно пресичащи се, Кръстев стига до заключението, че „модерното изкуство не е упадъчен етап, а голяма *еволюционна фаза на световното изкуство*, редом и въпреки миналите му шедьоври“, като по този начин се опитва да отхвърли политизирания идеологически прочит⁴. За да не излизам от контекста на казаното от К. Кръстев, ще си позволя да припомня още едно изречение: „у нас *модерно изкуство* е онова, което от природно-битова сюжетност минава в пласта на *личната душевност* или *общочовешката психичност* и когато от реалистично имитация образ и език се домогне до *метафоричен и стилизиран изказ*, във фигурална или отвлечена *творческа композиция*“⁵.

Статията на К. Кръстев може да се определи като значителна, от днешна гледна точка, по няколко причини, една от най-важните сред които е, че чрез нея се прави опит да се надмогне тяснолитературния подход, като предложи една по-широка основа на анализа. По този начин авторът насочва вниманието към битността на изкуството в епохата на модерността, освобождавайки прочита от партийните клишета, чиято употреба доведе до нерелевантното и непродуктивно противопоставяне на *модернизъм* и *реализъм*, придавайки политизирана идеологическа окраска на двата члена на тази опозиция. Схващането, че подобна опозиция и разграничение в епохата на модерността съществува, е логично и може лесно да бъде аналитично аргументирано. Приведеният по-горе цитат от К. Кръстев също би могъл да се приведе като илюстрация на казаното. Въпросът е в това, че логиката на тази среща, на това противопоставяне има своята вътрешна мотивация в полето на културата и изкуствата, отразяваща идеологически инвенции от културен порядък⁶.

За да подкрепя казаното, ще се върна на задочния диалог на идеите на Г. Милев и Д. Кьорчев. Модерната поезия, като рожба на модерната

душа (и двете понятия са на Милев), изразява стремеж към *универсалното*, към *общочовешкото*, заставайки по този начин в насрещна позиция срещу всичко онова, което може да се отнесе към традицията, от една страна, и към настоящето, към битието и неговата материалистична рационална „втвърденост“, от друга. Традицията сама по себе си обаче, според Г. Милев, също представлява непрекъсната динамика – културата споделя непрекъснато обновление посредством нарушаването и разрушаването на старите съществуващи правила и форми. В този смисъл тя не е постоянна, а изменящо се (хронологично разгледано) единство. Тук ще си позволя препратка към друга негова статия („Родно изкуство“), в която той изрично отбелязва, че въпросът за Битието е въпрос за човешкия Дух, за *Мировата душа*, „която е целта на цялото човечество“ и която е не само интернационална, а е универсална по своя характер. В този ред на мисли Битието може (и според Милев е така) да бъде въпрос на изкуството единствено дотолкова, доколкото творчеството трябва да оперира с психични, подсъзнателни категории, *да бъде алогично*⁷. Извеждайки в сферата на съзнателното категории като *пол* и *национално чувство*, творецът е застрашен да изпадне в плен на порнографията, респективно – на национализма, категории, с които изкуството няма нищо общо. Нещо повече, художникът трябва да влее със своите творби в Мировата душа „онези вечни ценности, които е придобила или ще придобие българската душа“⁸. Разгледано по такъв начин, казаното от Г. Милев изразява модерното отношение към онова движение напред, което историзираният прочит на културните артефакти и тяхното взаимодействие би определил като *прогрес*. Наслагването на различни ценности в резултат на множество културни (и не само) взаимопрониквания (синхронни и диахронни) изграждат в непрекъсната динамика единството на колективно несъзнателното, което е основният формиращ личностната идентичност елемент. То е основополагащо и за същността на творчеството.

Тук на пръв поглед се появява противоречие, което би могло да се изрази чрез въпроса: ако прогресът е иманентно присъщ на всяка култура по всяко време, то кое е онова, което дава основание на Г. Милев да говори за модерна поезия, към която да причисли творчеството на Верхарн, Демел и Яворов? И още, ако идеята за линейното време, задава знанието за история, от една страна, и визията за вечността, от друга, възниква и се оформя още с появата на християнската доктрина и философия, какво е новото, търсено от тази поезия, което дава основание да се определя не просто като *съвременна*, а като *модерна*? И разбира се, кои са маркерите на този прогрес и еманациите на неговите проявления?

Отговорът на Г. Милев е еднозначен (и изразява едно от възловите схващания за модерността) – тази поезия отразява бляна за вечност на модерната душа, „събрала в своето Настояще цялото Минало и цялото Бъдеще“⁹. Предложената формула, колкото и да изглежда единна, носи в себе си напрежението, което отбелязва Зимел и на което обръща внимание и Юджийн Халтън. Като акцентира на движението, представляващо основния сблъсък между „формата и свободната виталност“, Зимел регистрира наличието на един парадокс, предопределил характера на първите десетилетия на XX век. Парадокс, чиято същност се изразява във факта, че определящ за художествената и, по-общо, за културната форма е вече „самият безформен живот“¹⁰. На това пък отделя внимание Халтън, през думите на когото може да се прочете предложената в текста на Г. Милев формула. Стремещт към универсални принципи (респективно тяхната поетическа и художествена рефлексия в текста) е съзнателен стремеж към откъсването не от традицията, а от нейния колективистичен идеологически код. Казано иначе, настоящето, включено в триединство с миналото и бъдещето, не е ценностно неутрално според споделящите идеите на авангарда. То не е свързано или, по-точно – обвързано с настоящето като траене. Напротив, това триединство изразява по недотам парадоксален начин идеята за прогреса, задавайки времева перспектива в най-широк план – перспективата на вечността. Тази перспектива е единствената възможна; тя е, която е в състояние да „разтвори“ настоящето, да освободи твореца от всички онези механизми на културата, които притежават потенциала да изграждат идентичност. Тази перспектива е в състояние да освободи личността от *наратива* и *практиките*, чрез които традицията изгражда настоящето и реализира нормите си¹¹.

Докато Г. Милев споделя, че в съвременната нему „рационално-биологична философия“ отсъства напълно метафизическото, което е присъщо на Душата и оттам – на изкуството, то мисленето за настоящето, което застъпва Д. Кьорчев, заслужава да му бъде отделено специално внимание, доколкото показва различно по тип критическо напрежение в епохата на модерността от различна гледна точка. За да аргументирам теоретично казаното, ще се позова на схващането на Дилтън, според който „метафизиката обхваща последователността на умозрителните опити да се определи вечно траещото (да се осигури основополагащата функция на свръхсетивното), един подреждащ принцип, който стои над преходността на живота, в който нещата постоянно възникват и отминават. [...] Мисленето става средство да се осигури някаква рационална основа, върху която можем да установим „общата сума на познаваемото“. А действието

става приспособяване на всекидневните „както частни, така и обществени действия към така осигурената основа“¹².

В контекста на това, макар и обобщено определение, позицията на Д. Кьорчев може да бъде определена също като метафизическа, доколкото неговите разсъждения споделят идеята за „чувстване с разума“ и „търсене на душата чрез опита“. Акцентът е върху разума. Разбирането на това би било спомогнато от позоваването на разсъжденията му, изложени в „Тъгите ни“.

„До Бога – твърди Д. Кьорчев – можем се приближим *по пътя на разума*, тъй като единственото наше средство за опознаване себе си и нещата, за управляване на нашите инстинкти и успешното поддържане в борбата за живот е той.“¹³ Бог е израз на човешкия стремеж към усъвършенстване. По пътя към това усъвършенстване, към постигането на вечно траещото разумът е само първият необходим етап, рожба на вечността. Разумът е, който е в състояние да превърне съзерцанието на опита в инструмент за разбирането на духа, на вечните тайни на живота¹⁴.

От контекста на тези разсъждения се вижда, че *настоящето* не е неутрално и за Д. Кьорчев, както всъщност е и за Г. Милев. Обемането на неговата същност (такава, каквато се реализира в битието) е основата за разбирането на „даденостите на живота“. „Всяка култура, пише той, каквото и величие да носи за човечеството, науката, с каквото и познание да блесне, философските системи, каквато и религия да създадат, всичко ще остане може би като суетно попълване исканията на душата, случайно задоволство с временности, насмешлива играчка с желанията на вечността, лъжа, която жестоко мами сърцето, безкрайно наивен грях пред великото надмощие на Бога.“¹⁵

Разгледани в съпоставителен план, разсъжденията на Г. Милев и Д. Кьорчев очертават идеята, че в основата на модерното разбиране за света е положено отношението към *биването-в-настоящето*. Независимо от множеството интерпретативни техники, които модерното съзнание прилага в опитите си за разбиране на света, преобладаващото и, бих казала, обединяващото звено в случая е предположението за съществуване на тоталност, която съдържа в себе си истината за нещата. И тази абстрактна истина трябва да бъде открита. Получава се на пръв поглед парадоксална ситуация – това, което обединява различни философски системи и практики, се оказва и основа за тяхното различие. Този парадокс може да бъде разбран, ако се приеме, че либералният индивидуализъм, станал основа на модерното мислене, няма потенциала да създаде общ, утопичен идентификационен център. По тази причина не може да се говори за автархично единство, въвличащо в единна тоталност съществуването-в-

настоящото. Това, разбира се, както се вижда от казаното от Д. Кьорчев, не прави търсенето на такова единство не-рационално. Напротив, модерната идея за индивидуалната свобода, за лично самоопределяне и активна деятелност на индивида се схваща като подчинена на разума – на идеята за прогреса и възможността за избор, ако си позволя една такава компилация по Бауман¹⁶.

Заслуга на Кьорчев е, че разкрива една от същностните черти на индивидуализма – неговия рационален характер, неговото активно отношение към настоящето, към един от възможните прочити на настоящето на Битието.

¹ Милев, Г. Модерната поезия (бележки и идеи). // *Звено*, 1914, № 4–5. Цит. по: *Култура* и критика. Ч. II : Прочити на традицията. Благоевград, 2003, с. 91.

² Казаното предполага разграничаване на елементите на поне два идеологически кода, чието разчитане в голяма степен зависи от инструментариума на изследователя. Литературоведските изследователски практики като правило анализираха идеите на Г. Милев през призмата на марксисткото литературознание. (В случая нямам предвид партийно-идеологическите прочити.) За нуждите на настоящия разговор искам още веднъж да акцентирам, че такъв прочит на идеологията е възможен, с уговорката, че е твърде стеснен. Самият Г. Милев предлага разчитане на „културната история“, което дава възможност различните идеологически инвенции да бъдат разбрани въз основа на срещата им в полето на културата. Намирам, че подобен подход би могъл да бъде достатъчно плодотворен за съвременното четене на модерността.

³ Кръстев, К. Модернизъм в българската литература. // *Лит. мисъл*, 1991, № 5–6, с. 13.

⁴ Пак там, с. 15.

⁵ Пак там.

⁶ Повече по този въпрос вж. Милев, Г. Против реализма. // *Слънце*, 1, 1919, № 5. Цит. по: *Култура* и критика. Ч. II : Прочити на традицията. Благоевград, 2003, с. 101–107. В нея авторът споделя схващането, че идеите за реалистично изобразяване поражда „фалшиво течение в литературата“, което е художествена рефлексия на наследени чрез хуманизма идейни възгледи от класическия свят“ (с. 101–102).

⁷ Милев, Г. Родно изкуство. // *Везни*, 2, 1920–21, № 1. Цит. по: *Култура* и критика. Ч. II : Прочити на традицията. Благоевград, 2003, с. 116–117.

⁸ Пак там, с. 117.

⁹ Милев, Г. Модерната поезия (бележки и идеи). // *Звено*, 1914, № 4–5. Цит. по: *Култура* и критика. Ч. II : Прочити на традицията. Благоевград, 2003, с. 96.

¹⁰ Халгън, Ю. Модерната грешка или непосилното просвещение на битието. // *Глобални* модерности. Съст. М. Федърстоун, С. Лаш, Р. Робертсън. София, 2004, с. 361–362.

¹¹ Важно е да се уточни, че за напрежението, което поражда авангардът спрямо традициите (в това число и в литературата) е писано много. Изброяването на автори и библиографски източници би отгласнало текста от първоначалния замисъл. Подобен ефект би имало и изброяването на отделните теоретични прочити, разкриващи по един или друг начин резултатите от тази достатъчно сложна и нееднозначна едновременност. Като подчертавам, че това би било предмет на едно по-широкообхватно изследване, ще си позволя да посоча само онова, което впоследствие става основополагащо за авангарда.

А то е, че за разлика от постмодерните практики на вписване в културата, модерният авангард, по думите на шведския семиотик Горан Съонесон, има една-единствена цел – да обновява, разрушавайки – вж. **Sonesson, G.** *The Culture of Modernism: Arts of Transgression / Transgression of Arts*. On-line publication (1996) <http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/cult_mod_1.html> (01.08.2005). Казано иначе, авангардът във всичките си проявления има нужда от традицията, за да изрази собствената си същност, разрушавайки наложените от нея норми и кодове.

¹² **Дилън, М.** Сигурност, философия и политика. // *Глобални модерности*. Съст. М. Федърстоун, С. Лаш, Р. Робертсън. София, 2004, с. 229–230.

¹³ **Кьорчев, Д.** Тъгите ни. // *Южни цветове*. София, 1907. Цит. по: *Култура и критика*. Ч. II : Прочити на традицията. Благоевград, 2003, с. 46.

¹⁴ Интересна в тази посока е тезата, споделена от Боян Манчев, който определя „Тъгите ни“ на Д. Кьорчев като една от основополагащите статии за пораждането на националестетизма в България в епохата на ранната модерност. Манчев смята, че трансцендирането на концепта Родина до метафизическа категоризация го изважда от сферата на „конкретноисторическото битие“, като по този начин се извежда на преден план „легитимиращата основа на българската култура“. – Вж. **Манчев, Б.** Модерност и антимодерност. Българският националекзотизъм. // *Култура и критика*. Ч. III : Краят на модерността? Съст. А. Вачева, Г. Чобанов. Варна: LiterNet, 2003, с. 390–391.

¹⁵ **Кьорчев, Д.** Цит. съч., с. 44.

¹⁶ **Бауман, З.** В търсене на удържащ център. // *Глобални модерности*. Съст. М. Федърстоун, С. Лаш, Р. Робертсън, София, 2004, с. 210.

Калина Лукова

ОТ АВТОРИТЕТА ДО МИТА

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

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

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

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

Искаме да уточним, че съполагането на понятията *авторитет* – *мит* спрямо П. П. Славейков и П. Яворов е извън „колективната литературна личност на кръга „Мисъл“ и неговата митологизация чрез привилигираното му място в развитието на българската литература „и посмъртното битие на творците“¹, и опит за вглеждане в критическата съдба на индивидуалната творческа личност. В този аспект цитираме тезата на М. Неделчев: „Според законите на националния ни културен модел редица големи поети, при които е изградена литературна личност, се митологизират.“² Доколкото изградената литературна личност се възприема като такава

чрез авторитета си, се достига и до интересуващото ни съотношение между авторитет и мит.

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

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

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

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

(Б. Ангелов); „пророческата фигура на поета... в поза и жест трагични“ (Б. Ангелов) и т.н.

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

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

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

Разноречието за Яворов започва още от „Мисъл“, доколкото „П. Славейков и д-р Кръстев обявяват първоначално „Безсъници“ и „Прозрения“ за доста смътна, неясна поезия“.³ В сп. „Демократически преглед“ този проблем се проявява в противоположните рецепции на П. Росен и А. Гечев, симетрични спрямо *съграждането-разграждане* на Яворовия творчески образ. Елементите на творческа недостатъчност, които извежда П. Росен (рефлексия, реторика, публицистична баналност), илюстрират деструктивните тенденции в печата между 1907–1910 г., поддържани

особено от по-второстепенни издания като „Теменуга“. Текстовете в сп. „Теменуга“ (автор Н. Р.) изграждат възможно най-противоречивия образ на Яворов чрез редуването на драстични контрасти като: „божи избранник“, който се издига до „шешметна висота в нашата поезия“ – „поет с преходно значение“, чието очарование идва от „външните труфила“, от формата; „способност за ловки съчетания на словесна стилизация и фигуративност“ – „страстна жажда за оригиналност, която се изражда до маниерност“. Негативизмът достига върха си във финалното обобщение: „тепърва трябва да се очаква появяването на истински поет у нас“.⁴

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

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

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

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

Новите критически нагласи изискват и нов стил, в който се екстазират метафорите от предходния критически стил. Това е достойното

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

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

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

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

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

Б. Савов въвежда сакрализацията като митологизиращ елемент, който се поддържа от образи от античната митология – хипнотизиращата Медуза, Минотавърта. Търсенето на оригинални синтези в „Regina mortua“ (напр. между „езическо безумие и християнска резигнация“) намира

стилистичен израз в метаморфозата Минотавър – Ангел или в метаморфозите на жената от „сатана и изкусител“ в „свърхжена“.

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

Първите митологизации на Траянов се опират на сакралното като ефект от оригиналния синтез на антични, християнски и модерни митове. Към тези критически кодове трябва да се прибави и откриването на синестезии – „отровните черни цветя“ на Траянов, които асоциират Бодлеровите „Цветя на злото“ и отново го припознават като символист спрямо големите (и първи) символистични модели.

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

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

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

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

В хиперионовия критически дискурс се откроява митологизираната двойка *поетът* и неговият *критик*. Иван Радославов издига сакралните представи за Траянов от предходната парадигма до висотата на „недосегаемия мит Ботев“ (по определението на М. Неделчев от цитираната статия). Ботев и Траянов са изравнени като проекции на българския гений (т.е. като гении), а чрез статията си „От Regina mortua до Песен на песните“ Иван Радославов налага *извисяването, монументалността, титанизма* в критическото писане за Траянов: „Неговото творчество е едновременно паметник на българския национален и расов дух. Паметник стройно хармоничен, безупречно издържан. Паметник на свършен стил.“⁷

Паметникът е апологетична фигура. Той вгражда творчеството на Траянов като етап в развитието на българската литература след Ботев, Вазов, П. П. Славейков. Любопитен апологетичен факт в полза на Теодор Траянов е сравнението на критическите метафори за поетите: „паметникът“ Траянов и „камъкът“ Славейков (метафора на Ал. Балабанов от 1907 г.).

Критиците от „Хиперион“ търсят титаничните образи на Траянов, като актуализират античномитологичния конструкт от по-ранната фаза на мита. Моис Бенароя влиза в ролята на читател – критик – зрител, който с „опиянени и пленени сетива“ преживява гладиаторската битка на поета със сексуалния звяр в себе си. Победата над първичното е път към божественото.

Статията на М. Бенароя „Половата проблема в творчеството на Траянов. Живот и сън“ демонстрира нови механизми на апологетиката: натрупване на контексти и пренос на фигури. Издигането на Траянов до висш роден контекст се дублира чрез поставянето му в модерни чужди контексти. Моис Бенароя продължава тази тенденция от ранния период, като търси най-нашумелия за времето, митологизиран бързо след смъртта си Ото Вайнингер. Митът Траянов се изгражда чрез близкото обкръжение на митични личности.

Много продуктивен и ефектен митоизграждащ конструкт е преносът на фигури и техните трансформации. Метаморфозата, като стилистична

и концептуална фигура от ранната критика (най-вече при Б. Савов), също се екстазира, за да предизвика езотеричния ефект на оксиморона, например: „Страшен е невкусеният нектар“. Оксиморонният прочит на Б. Савов следва плътно парадоксалния текст на Траянов в „Regina mortua“ и най-вече библейските превъплъщения на жената „в Мария из Магдалена“: „новата девственост“ на „сънна фея, обвита в плащ от буря и звезди“. Загадъчните библейски метаморфози се интерпретират по посока на сакралните апологии, като уплътняват магическия, неземния образ на поета. Така се достига до мистицизма като сакрализиращ елемент в мита Траянов.

За К. Стефанов поетът е „рицар на мистиката, на Мадоната“, а любовното преживяване споява мистицизъм и еротика в свръхчовешка емоция. Това е още един критически ход в дешифрирането на Траяновите екстази.

В превъзходната степен на хиперионовата парадигма се вписва и една жена – Вера Бояджиева. Тя поддържа високата рицарска представа за Траянов, като извежда превъплъщенията на жената до образа на Беатриче. Вера Бояджиева чете Траянов през Яворов (т.е. „Regina mortua“ през „Безсъници“), за да го абсолютизира във висшите сфери на творческата хармония чрез титаничния сблъсък с демонично раздвоения Яворов.

Статията на Вера Бояджиева откроява постоянната тенденция в „Хиперион“ – да се утвърждава „избраника“ Траянов в надмощие с Яворов. Съпоставителният контекст Яворов е именно „избран“ във функциите му на мит, който позволява целенасочено пренасяне на митологичен ореол по посока на Траянов. Стратегията на „Хиперион“ да пресътвори мита Яворов в нова личност е подробно изследвана от М. Неделчев в приносната му статия „Траянов срещу предходните литературни митове и (в частност) срещу мита Яворов“: „Опитите за утвърждаване на Траянов като родоначалник, създател и творец лидер на символизма се провеждаха в борба срещу така създадения образ на „Мисъл“ и на Яворов... като амбиция да бъде „иззета“ функцията на „Мисъл“ в националната литература, да бъдат използвани формите на два мита – колективния и Яворов.“⁴⁸

Михаил Неделчев обяснява избора на Яворов сред другите от кръга „Мисъл“ като поет, „еднотипен с желания“ от Траянов, заради „създалата се около голямото му име цяла художествена религия“. Митологиите за Яворов се търсят в няколко аспекта: художествено-метафизическия сюжет в „Безсъници“ и „Прозрения“; драматическите любови на Яворов и вторичното предаване на тази проблематика в драмите; единството на конкретно-автобиографично и условно-обобщено в образа на поета; посмъртното битие на литературната му личност. Това е нормата, която задава

Яворов, и именно тя пречи при изграждането на мита Траянов, при който личната съдба е неинтересна, немитологизирана.⁹

Продуктивните наблюдения на М. Неделчев могат да бъдат продължени в перспективата на медийните митове за Яворов и Траянов. Става дума за компенсаторен процес, при който чрез развенчаването на Яворов трябва да се митологизира Траянов. Той се осъществява преимуществено през 20-те години на XX век, времето на „Хиперион“, когато „във всяка книжка се повтаря подобна апологетика, следващият автор се чувства задължен да започне оттам, където е свършил предишният, наддаването в оценките продължава, докато Траянов се превръща в митически герой, какъвто историята на българската нация не познава“.¹⁰

Интересният коментар на Ст. Илиев насочва към повтарящо-натрупващата стратегия на „Хиперион“. Според нас тя функционира като апологетичен конструкт и води до неимоверното разрастване на сюжета за Траянов в печата, който изпреварва сюжета за Яворов. В пространството на разглежданото движение от авторитет към мит могат да се моделират важни съотношения между Яворов и Траянов, между техните образи в печата.

Вече отбелязахме, че в критическия сюжет за „Сън за щастие“ и „Безсънници“ се удържа представата за литературния авторитет и не се достига до йерархични съпоставки и апологии. Важна особеност на първото десетилетие на XX век е разноречивото, нехомогенно изграждане на авторитета Яворов, което отзвучава и във втория критически сюжет за „Безсънници“ и „Regina mortua“. В него разгледахме двете митологични парадигми в изграждането на медийния мит Траянов, при които се пропуска фазата на литературния авторитет.

Много по-сложно е движението от авторитет към мит при Яворов чрез конструирането му в печата през първите три десетилетия на XX век. Активизирането на Яворовия контекст спрямо Траянов и спорът за началото на българския символизъм имат важно значение в конституирането на мита Яворов.

Още през 1912 г. А. Страшимиров извежда сблъсъка Яворов – Траянов на митична висота. През това десетилетие се изгражда посмъртното битие на Яворов, но с жестове извън печата: „Панихида за поета П. К. Яворов“ от Г. Милев, „П. К. Яворов. Поет на любовта и смъртта“ от Л. Стоянов, „Яворов споменник“ с речта на Вл. Василев, произнесена на панахидата по случай 5-годишнината от смъртта на поета през 1919 г.¹¹ Ние се интересуваме от сакралното критическо битие на поета през 20-те години на XX век, импулсирано от хиперионовото противопоставяне Яворов – Траянов. В печата отново се появява разноречивото писане за Яворов – критиците от „Хиперион“ постоянно снижават Яворовия образ, за да го

заменят с обожествявания образ на Траянов. Това предизвиква обратната реакция на другите критици, които отхвърлят светотатството срещу Яворов и го поставят на „първо място между големите ни поети“.¹²

Всъщност това е митотворящият механизъм при Яворов, който се демонстрира в два полемични сюжета в печата през 20-те години на XX век – полемиката за антологиите и полемиката между „Златорог“ и „Хиперион“.

Антологиите на българската поезия се утвърждават като модерен жанр през второто и третото десетилетие на XX век, защото отразяват актуалния интерес към литературните периодизации и съпоставителните критически концепции. (Възможно е това явление да е импулсирано от моделната антологична книга „На Острова на блажените“ на П. Славейков от 1910 г., макар че тя е в плана на модерните мистификации.) Селективната и оценъчна природа на антологиите поражда и полемиките около тях.

Дебатите около антологиите открояват нови конструкти в изграждането и противопоставянето на апологетичните езици за Яворов и Траянов. Едновременното разгръщане на митологизации и демитологизации се наблюдава и като междутекстова проява чрез функционирането на ехофрази – цитати и автоцитати.

Първият сблъсък е около антологията „Млада България“ (1922), в която Иван Радославов не е включил стихотворения от Яворов. В отговор на този факт се появява гневната статия на проф. Ст. Младенов „Декаденти и семковщина“ (*Листонад*, 1923, 5, кн. 9–10), а „Хиперион“ реагира чрез Иван Радославов, Моис Бенароя, Петко Росен. В статията на Радославов „Символизъм и професорска наука“ е потърсена йерархичната игра между д-р Кръстевите „Млади и стари“ и „Млада България“. Мястото на Яворов е твърде условно – той е след П. П. Славейков сред младите от „Мисъл“, но е извън младите, т.е. символистите от „Млада България“. Три години по-късно Радославов ще означа това място с метафората „разпът“ като несигурно, разколебано пространство, при което поетът се е откъснал от П. Славейков, но не е постигнал „новото“, т.е. символизма. В същата статия „Пенчо Славейков и П. К. Яворов“ от 1928 г. Радославов прибавя още една метафора в литературноисторическите периодизации – „взелът Яворов, около който се спъва всяко литерар-историческо изследване“.

Именно около „взела Яворов“ се задвижват и полемиките за антологиите. Тезите на Радославов се подкрепят на принципа на „ехо-фразата“ от М. Бенароя и особено от Петко Росен. Скандалната лексика, която използва Ст. Младенов, активизира в същата степен апологетите на Траянов, които го извисяват чрез собствената му „себеповдигнатост“. Метафоричният сблъсък на поетическите ръстове Яворов – Траянов се превръща в

характерна тенденция на хиперионовото писане. В цитираната по-късна статия на Радославов „Пенчо Славейков и П. К. Яворов“ критикът не може да удържи сравненията между двамата и насочва йерархичното движение към Траянов – той хвърля „сянка върху израслата, но прегърбена фигура на предшественика си“, неговият поетически ръст е по-висок.

Проблемът за поетическите величини импулсира пищно-метафоричния стил като митотворящ конструкт по цялата хронология на „Хиперион“. Доказателство е отново текст на Радославов, този път по-ранната му статия в разглежданата полемика – „Отговор на няколко недомислия“ (1922). Това е отговор на Николай Райнов, на неговата статия във в. „Слово“ от същата година по повод на „Млада България“. Още в този текст е ситуиран лутащият се Яворов, който не може да намери нов път, а Траянов вече е открил „нова и пищна страница“ в историята на българската поезия, т.е. вече е светнала „ярката и могъща звезда на Траянов“.

„Звездната“ стилистика отвежда към важен принцип при конструирането на митологическата парадигма за Траянов в „Хиперион“. Корпусът от текстове на Радославов се оглася от автоцитати или парафрази, които се пренасят като ехо от една статия към друга. По същия механизъм те отзвучават в текстовете на другите критици от „Хиперион“, които плътно следват модела Радославов.

В този смисъл и антологиите функционират като „ехо-жанр“, защото пренасят и разгръщат митологичния сблъсък Яворов – Траянов. „Антология на българската поезия“ (1925) на Гео Милев предизвиква втория полемичен сюжет. Иван Радославов отрича концепцията на Гео Милев в специална статия „Една антология на българската поезия“, но той преди всичко коментира и спори за двамата поети – Яворов и Траянов – за техните присъствия и отсъствия. Митотворецът Радославов, създател на критическите апологии за Т. Траянов, в статията си отрича друг апологетичен език – за Яворов. Критикът е подразнен от велеречието и вдъхновените тиради, чрез които Гео Милев митологизира Яворов като най-тачения български поет в антитезното присъствие на снижениия Траянов – „голям поет, но немарлив художник“.

Гео Милев преобръща поетическите величини на модела Радославов, използвайки подобни апологетични конструкти – вдъхновено, извисяващо писане, поддържано от ефекта на антитезите; йерархизирането на Яворов като етап в литературното ни развитие след Вазов и Пенчо Славейков. За Радославов това са „литературни предубеждения“, но тръгвайки от собствените си литературни предубеждения, той бърза да замени Яворов с Траянов – „по-ограниченото литературно явление“ с „творческата същност“.¹³

Взаимното отричане-утвърждаване, смяната на местата в критическия двучлен Яворов – Траянов е митотворяща тенденция в началото на 20-те години на XX век, импулсирана от полемиките около антологиите. Ив. Радославов извежда йерархичната формула „четири и още две десетки“ за големите имена в българската литература в статията си за Антологията на К. Христов (1922) и тя магически се мултиплицира в хиперионовата парадигма.

През 1928 г. тази формула е отречена от Вл. Василев в статията му „От пет години насам“, отпечатана в „Златорог“: „Яворов е и първият поет символист... Там, дето свършва Яворов, започва Траянов“. Така през 20-те години на XX век сблъсъкът Яворов – Траянов противопоставя списанията „Златорог“ и „Хиперион“ чрез техните критици Вл. Василев и Ив. Радославов.

Критическият сюжет дублира литературния двубой Яворов – Траянов чрез двуборството между Вл. Василев и Ив. Радославов, като свързва разглеждания проблем *авторитет – мит* с проекциите му в литературната критика у нас.

Първият критически сблъсък (1923-1925) противопоставя статията на Вл. Василев „Между сектантство и демагогия“ и отговора на Иван Радославов „Как те пишат история“. Вл. Василев извежда като детайл в митологизирането на Траянов (и изобщо в закъснялото теоретизиране на символизма) „литературната спекулация“. Спекулира се с фигурите на поетите, сред които Траянов „затуля всичко“.¹⁴

В статията отговор Радославов цитира своите тези за символизма от 1912 г. (Писмото манифест до П. Ю. Тодоров) и обвързва проблема за твореца Т. Траянов с проблема за литературната критика, визирайки неадекватния прочит на Вл. Василев.

Във втория критически сблъсък са противопоставени поетите и техните критици. Както отбелязва М. Дачев, в статията „От пет години насам“, „късният Василев... смело причислява като основоположник на символизма Яворов“.¹⁵ В критическото си развитие Вл. Василев утвърждава мита Яворов през 1928 г. чрез цитираните категорични оценки.

В отговора си „За литературната критика, писателите, издателите и...“ Ив. Радославов трансформира спора Яворов – Траянов в полемика за авторитета на литературната критика. Радославов последователно изгражда антitezни двойки, в които противопоставя своите идеи и идеите на Вл. Василев. Той свързва понятието авторитет с „идеологическата критика“, която изпълнява високата мисия да свързва епохи. „Самият факт на по-голямо или по-малко въздействие върху публика и писатели е именно мерилото за по-голямата или по-малката „авторитетност“ на литера-

турнокритическата мисъл¹⁶, пише Радославов. Според него е абсурд да се твърди, че има някаква авторитетна критика като нещо само за себе си.

В своята представа за авторитетна критика Радославов отхвърля идеите на Вл. Василев за „художествената критика“; за възможността една критика да притежава всички качества на авторитетност и все пак да не бъде зачитана за нищо; за това, че критиката не трябва да се позовава на собствения си авторитет. За Радославов е особено важно позоваването на собствения авторитет, на собствените оригинални идеи.

Статията на късния Радославов може да се приеме за критическа равностметка, утвърждаваща собственото му критическо творчество във времето, собствения му авторитет. Същевременно той е митологизиран като критик през 20-те години на XX век от своите следовници – критиците на „Хиперион“.

За разлика от Радославов, Вл. Василев променя критическите дискурси, той се „пренаписва“, създавайки друга визия за авторитета на критика.

Движението от литературния авторитет към мита и неговите трансформиращи механизми илюстрират модернистичните промени в литературната ни критика през първите три десетилетия на XX век. Тя не само конструира този процес, но и го дублира, себеоглеждайки се в собствените си представи за авторитет и мит.

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

² Пак там, с. 74.

³ Пак там, с. 67.

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

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

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

⁷ **Радославов**, Ив. От Regina mortua до Песен на песните. // *Хиперион*, 4, 1925, № 7, с. 307.

⁸ Вж. **Неделчев**, М. Цит. съч., с. 67, 69.

⁹ Пак там, с. 69–70.

¹⁰ **Илиев**, Ст. Цит. съч., с. 179.

¹¹ Вж. по този проблем **Неделчев**, М. Посмъртното битие на Яворовата литературна личност. // *Теодор Траянов*. Нови изследвания, С., 1987, с. 69.

¹² *Златорог*, 6, 1925, № 1, с. 51–52.

¹³ Вж. **Радославов**, Ив. Една антология на българската поезия. // *Хиперион*, 4, 1925, № 3.

¹⁴ **Василев**, Вл. Между сектантство и демагогия. // *Златорог*, 4, 1923, № 2–3.

¹⁵ **Дачев**, М. Владимир Василев: интуиции за символизма. // <http://www.burglib.org/modules/news/print.php?storyid=68>

¹⁶ **Радославов**, Ив. За литературната критика, писателите, издателите и... // *Хиперион*, 7, 1928, № 5–6, с. 240–241.

Мая Горчева

**ЗА НЯКОИ ПОНЯТИЯ
В ГЕО-МИЛЕВАТА КРИТИЧЕСКА РЕФЛЕКСИЯ**

Никой художник не пада от небето, но от художника може да падне едно небе.

Петер Хилли (из „Афоризми върху изкуството“, „Везни“)

Специфичният изказ на критическата рефлексия на Гео Милев е наречен от изследователката Елка Димитрова „своеобразен теоретичен идиолект“ (в книгата „Изгубената история“, 2001). Своеобразни са и критическите концепции, които той се стреми да комуникира с посредничеството му. Цел на предложеното проучване е да се набележат някои от собствените му понятия на фона на други актуални естетически търсения. Изследователите са единодушни, че ще е насилие да се налага единна концептуална схема, доколкото в многобройните си изяви – в критиката, а и в художествената си практика, творецът прави различни избори, но внимателното проследяване на отделни понятия (което в рамките на изложението тук не е възможно) показва, че те са грижливо обгледани и подложени на дообработване и доизбистряне. Така да се каже, сам критикът е подготвил главоломните преображения и авангардистките си открителства, оттласквайки се и преосмисляйки предходни свои становища. Той дава също разнообразни определения за следваната естетическа програма, назована ту експресионизъм, ту символизъм. Трудно ще я реконструираме в цялост по формулираните възгледи и естетическа практика. От различни естетически лагери идват и цитираните в текстовете и изданията му имена. И все пак, въпреки многобройните си преназовавания, тази естетическа програма следва един принцип: новото в изкуството.

За ново изкуство – психоликата

Понятието за *новото изкуство*, израз на *модерната душа*, той лансира в най-ранните си текстове: в „Литературно-художествени писма от Германия“ и в „Модерната поезия“. По страниците на „Везни“ подобен възглед отстоява Николай Райнов, който го формулира като сентенция: „Изкуството е творчески път, изразяващ състоянията на голата Душа“ („Изкуство и стил“, „Везни“, 1, кн. 3); „Изкуството е творчески път, който

изразява състоянията на душата в образи от външния свят“ („Източно и западно изкуство“, „Везни“, 1, кн. 8). Сирак Скитник („Старо и ново изкуство“ в Критичен преглед към кн. 7 от първата годишнина) противопоставя не старо и ново изкуство, а принципа на реалното спрямо принципа на изкуството: „изкуството е преди всичко къс душа, а после изобразена реалност“, като отново препраща към връзката между изкуство и душа. Един от първите приведени „Афоризми за изкуството“ (в кн. 2 от първата годишнина на „Везни“), цитат от Едгар По, започва така: „*Изкуството* е възпроизвеждане на това, което чувствата възприемат в Природата, през булото на Душата.“ По-късно, в третата годишнина на „Везни“, понятието е пояснено в строго психологически план, срв.: „...това значи, че поетът диреше израз на своята душа (душа значи вътрешен живот)...“¹

Темата за душата на твореца интересува Гео Милев не като абстрактен лозунг, както съдим от двете му рецензии в третата годишнина на „Везни“ за пионерното българско изследване на Михаил Арнаудов върху психологията на творчеството.² В първата рецензия в духа на В. Ворингер (и Алоис Ригъл) Гео Милев отнася същността на „психологията на творчеството“ към „психологията на художествената форма“. Във втората той атакува самия принцип на аналитично разглеждане на предмета, при което изпуска от очи същността: трябва интуитивно вникване.

Понятието за ново изкуство намира подкрепа и в преводни материали: „Новото изкуство“ от Adolf Behne („Везни“, 1, кн. 10); „новото изкуство“ е хоризонтът и в откъса „Конструкция“ от Иля Еренбург, поместен в „Алманах Везни“.

Важен момент в схващането за новото е настояването за неговата *лирическа* природа, срв. предговора на преводача към поредицата „Лирични Хвърчащи Листове“ (1915). За назоваването на модерната поезия, израз на лирическия първопринцип, но и на душата, Гео Милев предлага израза *психолирика* (напр. в статията „Модерната поезия“, в готвената докторска дисертация). Нов е аналитичният подход, ново полето, в което се полага критическата рефлексия: *психоестетичното*. В този аспект той мисли разнородни културни факти, например в статията „Езикът“ („Везни“, 1, 7) говори за „психо-естетическо познаване на езика като материал за художествено творчество, а не като обикновен човешки израз на мисли, описания“.

Реалистично и иреалистично – абсолютът на изкуството

Друга изходна парадигма е двойката *реалистично* и *иреалистично*, формулирани и поставени в опозиция още в статията „Модерната поезия“. Обсегът на „иреалистичната поезия“ е „онагледен“ с творбите от

порецицата „Лирични Хвърчащи Листове“ (1915), като терминът е озвучен в критическото въведение и в задговарящите кратки очерки за преведените поети.

По-късно в хода на разностранните изяви на твореца понятията добиват ново измерение като *реалистика* и *иреалистика*, производни от същия корен като реализъм и иреализъм, но касаещи се до коренно различна сфера. Докато реализъм (и иреализъм) назовават типа художественост (художествен подход), то камшичната наставка -ка сочи към техниката, по която се прави тази художественост. В студията „Театрално изкуство“ (1918), замислена с конкретна цел – бъдещата режисьорска кариера, която Едвин Сугарев нарича „естетически трактат“³, реалистика и иреалистика (обособени съответно въз основа на своя действителен или абстрактен конструктивен елемент) са противопоставени на понятието „реализъм“, под което се разбира възпроизвеждане на реални съдържания и чийто синоним е натурализъм. В останал в архива фрагмент Гео Милев определя и натурализма, и идеализма като „художествени методи, художествени похвати в изкуството“, чрез които може да се обхване т.нар. „старо изкуство“. Новото изкуство, израснало на „особена психична почва“, изисква и нова естетика.⁴

Реалистика или *иреалистика* означава „правене“ както на реалност, така и на иреалност (като двете двойки понятия влизат в преки или кръстосани съотношения, например иреалистиката може да възсъздаде както реалност, така и иреалност). Валидна за театъра е тъкмо реалистиката, защото театърът като изкуство на момента, като представление ще означава и реални форми, предметност. Иреалистиката се създава от абстрактни елементи. Но и двете еманципират конструктивния елемент, и двете трябва да постигнат „въплощаване на духа, онази сила, която създава изкуството като ритмически продукт, изкуството като ритъм.“ Реалистиката е монументалност и завръщане към примитивното, към простотата. (А тази простота и изчистеност бихме видели като редакторска стратегия дори в оформлението на „Везни“.)

Балансирането и отъждествяването на двете сили лежи общо взето в основата на модерните концепции за техниката в изкуството. Кандински например различава „обективна“ от „конкретна“ художествена форма.⁵ В първата са вложени художествени и естествени елементи, а във втората – само художествени; тя е „чиста“. „Обективната“ се приближава до реалистичното, претендирайки, че е изображение на реалното. С термините на Гео Милев бихме казали, че тя е в натуроподобното. Конкретиката се осъществява с конструктивни средства като линията, цвета. Онова, което е порив на изкуството, според Кандински може да се предаде и чрез двете

форми, дори чрез най-простото изображение на един предмет. Въпросът не е във формата, а да се изрази вътрешното усещане на твореца, спиритуалистичното (според своеобразната хроматична символика на Кандински първостепенно значение в изразяването на човешката душа се пада на цвета).⁶ Тъкмо този втори план на духовното измерение е залогът за новото, чието формулиране се търси. В разбирането за модерността на изкуството влизат в действие два принципа: то се мисли като нова техника за художествено изразяване, но и като *метафизика*: то е изпълнено с метафизичност в порива си към отвъдното. И при Гео-Милевите концепции виждаме двупосочното раздвояване, което ще се опитаме да проследим.

Оттласквайки се от нивото на школите реализъм/иреализъм, в обсъждането на категориите реалистика/иреалистика, Гео-Милевата рефлексия се допират до актуалното за модерното художествено съзнание ревалоризиране на техниката, на самото правене на изкуство, до превръщането на съдържанието във функция на техниката, или съдържание става самото експериментиране с техниката. Този аспект на *техниката* е акцентиран във връзка с проектите на автора в театъра. В *метафизичен план* ирелистичността се озовава от страната на абсолютното, в достигането на метафизичната същност (а метафизичното е заявка още в статията „Модерната поезия“). Развива се нова диалектика между сетивността на художествената форма и дълбоките основания на естетическото. Един малко цитиран Гео-Милев фрагмент от кн. 3 в първата годишнина на „Везни“ гласи: „Изкуството е посредник на неизразимото – казва Рембранд: това значи – една стара, неизвестна само в България истина: че не в природата, не в *действителността*, се крият изворите на изкуството – а в свръхдействителния мир на нашите *абстракции*, на неизразимото [...]“. Абстрактно или свръхдействително се очертава като концепта, назоваващ „иреалното“ като последна степен на творческото изразяване.

Ландшафти на душата

Домогването до тази скрита подлежаща абсолютност е интелектуален порив в статията „Против реализма“ (1919) – „статия-въпрос“, както я нарича Едвин Сугарев. Отричайки „изкуството на външната материална реалност“, критикът му противопоставя изкуството, израз на душевни състояния, каквото създава Мунк, чиито ландшафти са всъщност вътрешни пространства: „Мунк иска, с една дума, да представи една психична гола емоция, известен феномен от Платоновия свят на идеите, но да го представи не митологично, чрез осезаеми метафори, а – непосредствено в неговия цветен еквивалент, със средството на боите; и затова той

се явява „натуралист“ на психични феномени *par excellence*...“. Натуралистичното вече означава овещественост предметна или психична. Психоестетичното като виждане за изкуството бива продължено в термина „психичен експресионизъм“. По-късно то е актуализирано от Кирил Кръстев и обобщено във връзка с „естетиката на психичния изказ“.⁷ Иначе казано, в психоестетичен аспект реалистика/иреалистика, които по същността си въплъщават абсолютната техника, означават самата възможност да се изкаже психическото, душата, както е при модерното изобразително изкуство: „Картината, било то пейзаж, натюрморт или лице, се превръща в огледало, където са отразени емоциите и психическото съучастие на твореца“.⁸

На този етап оригиналното Гео-Милево предложение за изразяване на вътрешното стъпва върху категорията „душа“ и се изразява в изграждането на поетически „душеви ландшафти“, каквито излага също психологиката на Демел. Ако предприемем проучване на източниците на тези понятия в предходния естетически опит, то ще ги видим обстойно разгледани във връзка с поезията на символизма, срв. „Лекотата, с която символистичното въображение овладява първичните материи на сетивния свят в крайна сметка има за резултат това, за него всеки пейзаж да е вътрешен пейзаж, пейзаж на душата“.⁹ Иначе казано, за изразяване на вътрешното съдържание, което е новият естетически императив, Гео Милев прибягва към формите на символистичната и постсимволистичната поезия. А „визуализации“ на символистични съдържания можем да видим и в платната на Бьоклин и Щук – бихме казали, че цялата визуална култура от края на 19 век култивира такова пространствено мислене за символно-митичното, а оттам и за психичното.

Понятието за *Landschaft* работи и в разбирането на експресионистичната поезия. Може да се проследи пряка връзка и повлияност между поколението на предходните символисти и на прохождащия авангардизъм, както например в „картинния говор“ (*bildliches Sprechen*) при Франсис Жам и Ернст Щадлер¹⁰; пейзажното е важен елемент от поезията на Георг Хайм и Георг Тракл¹¹. Именно в този преход от постсимволистичен към експресионистичен изказ невъобразимото в пространствата на „Жестокият пръстен“ или на „Иконите спят“ добива измеренията на драматично разкриване на душевността на аза, разпъван между трескавата саморазрушаваща мисъл и алчните влечения на плътта, на състояния, неназовими с речника за емоционални преживявания.

За изясняването на порива към едно непосилно с неназовимостта си „друго“ – вътрешното изживяване, което изговаря космичното, – в изкуството на новото време отново трябва да се върнем към констелациите,

наложили се в литературното мислене през предходната епоха, към откритията, до които стига поезията на Стефан Маларме. Сред промяната (или преоценката) в разбирането за човешката ситуация, ознаменувана с Ницшевата проповед, смъртта на Бога се преживява като лишеност от трансцендентното, от отвъдния абсолютен. Казано семиотически нагледно и в плана на литературното, поетичното слово се оказва без опората на референт.¹² Поезията на Маларме пресътворява лишеността на света от трансцендираща утеха, жадувайки да намери такава в самозатварянето в езика. Следходниците му, задушавачи се в кристалната решетка на девствената реч, обаче възмечтават за излаз и потърсват заместител на спасително-утешителния абсолютен, намерен в това безответно обричане на езика. Така, като отплата за извоювания ужас от девствеността на словото, се наричат онези непостижими за езика отвъдности, изразими не чрез назоваването, а именно чрез разрушаването на речевия поток, на строгата му подреденост до разкъсването му от кръсъци. Тук само ще припомним в плана на *метафизичното* и лутанията на експресионистите от мистичното, с отбивания до религиозно, спиритуалистично или окултно, до окопаването в страховете и варварството на аза. Прерастването на идеята за иреалното в изкуството в отвъдлитературни стойности виждаме и по-късно в разволя на разбирането за символизма в сп. „Хиперион“, чиято програма се трансформира от естетическа във философско-онтологична и теософска по претенция.¹³ В този стремеж, в тази нужда да се опипа онова „друго“ експресионизмът жадува абсолюта – и с това издава постромантическото си потекло. Такъв абсолютен става творещият Аз, въплътен в Идеята. Отново семиотически прегледно казано: референцията на света най-сетне е намерена – в хаоса на Аз-съзнанието. Но в този поврат се осъществява и възможването от душата към категорията на Духа, защото азът и душата, изразими чрез идеята, вече обхващат космическото, Абсолюта.

„...образите са само символи на идеята“

Такъв поврат ще открием и в критиката на Гео Милев, където ролята на посредник, който осъществява трансформиращо-въздиращото действие, е отредена на *идеята*, чийто източник е подирен при Платон. Ще отбележим първо прокараната връзка между поетовото творение и космическото (в сп. „Везни“, 1, кн. 7, в бележките за Маларме): „Поезията на Стефан Маларме е възвръщане на художественото творчество към първоизточника на всяко творчество: космосът и космическите елементи: идеите.“

А идеята тържествува в експресията на Аза: „Една лирическа поема е създадена от отделни – независими помежду си – образи, които асоциацията свързва в едно цяло – една идея; целта тук не са образите, а *идеята* – образите

са само символи на идеята. Абсурдно е да се пита „какво се разправя“ в една лирическа поема. Нищо не се разправя, нищо не се описва, никакви образи не се рисуват – образите са само символи и възплъщават идеята“.¹⁴ Азът, конституиран и конституиращ се в модерната лирика, е свърхсъзнателното, изразяващо своето подсъзнателно със самото изричане на Идеята: „А това вътрешно движение – всецяло инстинктивно – е не само „подсъзнателно“, но дори и абстрактно, което значи метафизично – , което значи абсолютно – , което значи Платонова идея.“¹⁵ Само по себе си сътвореното от художника е монумент и откровение за една идея и затова разбирането на творбата има една посока: към Идеята: „целта – *простата* цел на музиката и всяко изкуство: непосредното възплъщаване в художествени форми на известна идея, недоловима чрез обикновените логични (*противни на художествените*) средства.“¹⁶ Но не дискурсивно фиксираната идея, а интуитивно изживяната, художествено изразимата.

В такава интерпретация понятието за идея има две измерения: първото сочи към Платоновия свят (както е в „Небето“), а второто – към индивидуално и ментално постижимото. Наслаждането на двете проекции на идеята неслучайно се осъществява конкретно по повод един творец – Василий Качалов. В увода към статията портрет Гео Милев формулира цяло виждане за творчеството, за да открие тъкмо личността на художника: „Великият художник твори образи, форми и лица в един не-реален свят, чието име е Изкуство. Подобно на първоначалния Творец, той създава от нищо, от хаоса на своя дух, като преобразява видимия мир в легенда, в съзвучие или мистерия. Така той възвръща Платоновите идеи от тяхното земно несъвършено състояние в небесната им идеална същина. [...] Изкуството е победа на духа над преходното начало на живота, и всеки нов художествен образ разрешава една загадка и утвърждава един свят“¹⁷.

Сътворяването е космически акт: „...сливане на Аз с космическите елементи, с Платоновата идея“ („Небето“)¹⁸. Така с естетическите постулати на експресионизма творецът добива демиургичната длъжност да твори символи, завръщайки се сякаш към някакво невъобразимо предмитологично време, следи от което не са останали в паметта, и едновременно прозирайки в неведомото отвъдмитологично бъдеще. Ако съновиденията на символизма *възсъздават* символите, дремещи в паметта на човечеството, то експресионизмът *създава* символите на човека. Както прогласява Херварт Валден (в статия манифест, дадена в авторизиран превод във „Везни“): „Художникът вижда и дири образи. Той не си спомня, той измисля“.¹⁹ Тази демиургичност също е заявена от Гео Милев в „Небето“, като тя се изразява в сътворяване на нови художествени форми:

„Предметът не е вече форма, а безформено сурово вещество: скала, от която Духът чука издялва форми. Форми в Космоса. Абсолютни възплъщавания на Аз. Космосът на Изкуството.“ („Небето“). Сътворяването на символа е сътворяване на нова – художествена – форма; метафизично измерение и техника са единен концепт за новото изкуство.

Стил

В аспекта на *техниката*, като „направеност“, творбите явяват и съществуват чрез своя стил. А стилът означава за Чавдар Мутафов именно „метафизичната им даденост“. ²⁰ В същото време той твърди, че „стилът загива в експресионизма“, тъй като последният има за крайна цел „обективизиране на „аза“ в „постигането на Непостижимото и Вечното“. За да изрази себе си, „душата“ „[...] запазвайки все още своите собствени форми на израз, е принудена вече да търси същността на нещата вън от себе си – и тепърва да я постига“. ²¹ В статия, писана едновременно със сътрудничеството му във „Везни“, част от която излиза обаче в „Златорог“, той обобщава стилистичното преобръщане като метафизичен бунт: „Тъй експресионизмът като чисто символно изкуство отрицава всякакъв стил заради пълното и единно проявяване на символа – и тогава познанието за космичното се свежда най-напред в отрицание на всички естетически ценности, придобити чрез стила и стилното възприятие: анти-стилно изкуство.“ ²² Тъкмо в тази устременост към антистилното се проявява абсолютната абстрактност, абсолютният символ (който няма нищо общо със символизма като поетика). Символното експресионистично изкуство, породено от субективния порив и наситено със субективно съдържание, произвежда (обективната) техника на абстракцията.

В плана на *техниката*, на „правенето на изкуство“ и формите, под напора на творческата воля *стилът* означава умъртвяване на жизненото. Казано с термините на Чавдар Мутафов: „[...] през стила тази органика се нарушава, деформира, т.е. стилизира“ ²³. В термините на стила вижда сътворяването на художествената форма (на театралната сцена) и Гео Милев: „художествената форма като стилизация на някаква предметност е преди всичко изопачаване, разстройване, дори – малтретиране на реалния предмет. Изкуството и природата имат едно само отношение: субект и обект на малтретиране.“ ²⁴ Принципната разлика между двамата критици е в това как схващат този процес на „малтретиране“: за Чавдар Мутафов то е налагане на „конструктивната необходимост“, а за Гео Милев означава „борба“: взривяване на формите на съществуващото. Тъкмо от отломъците вещност се ражда стилът, който сътворява творбата. Творбата, в която е останал само фрагмент от света или от символа, от неприкосновената

тайна, сама по себе си, в своята завършеност ги пренамира и преизгражда, превръщайки отломъка в символ по волята на творещия субект.

Етика на твореца

Гео Милев изтъква, че сътворяването на новия символ черпи сили от свръхсубективното, изживявано от твореца. Защото длъжността на твореца се състои в тази „двойна задача“: „раждане и запечатване на емоцията“.²⁵ Психоестетичното – душата като първопринцип на модерната поезия – е вече космична енергия, Дух. Творбата е израз на волята на твореца, много по-космична и демиургична от художествената воля на Алоис Ригъл (понятието, от което тръгва Вилхелм Ворингер, за да разкрие порива на стила към абстрактното). В този смисъл центърът на творчеството е конституиран по мерките на новата експресионистична естетична чувствителност, радикализирайки наследения от 19 век термин и въздигайки творещия Аз.

Модерната творба в крайна сметка е призвана да разкрие Аза идея – твореца. Гео Милев е категоричен: „...Художественото произведение не е формата; не формата живее, създава, изпълва едно художествено произведение, а *художникът*“.²⁶ В чисто художествен и в критико-теоретичен план понятието за *творец* във „Везни“ е оформено в два едновременни и абсолютно несъвместими контекста: първият са идиосинкразиите на Аз съзнанието; вторият контекст е традицията, възсъздаването и увековечаването на творческата индивидуалност. Двата модела – авангардистко-идиосинкратичният и традиционно-персоналистичният, – се явяват неразделно слети в „Панихида за поета П. К. Яворов“ (Алманах „Везни“).

По страниците на „Везни“ и „Пламък“ са представени редица автори от всички сфери на изкуството, натоварени с особена теоретична тежест, тъй като примерът на творческите им постижения утвърждава нови естетически принципи. Като такива знакови критико-теоретични и дори манифестни бихме могли да обособим някои портрети: на Стефан Маларме („Везни“, 1, кн. 7), на Качалов („Везни“, 2, кн. 3) или бележките за Кандински („Везни“, 1, кн. 6), или за Георг Тракъл („Везни“, 1, кн. 8); също рецензиите от третата годишнина за Теодор Траянов (№ 6) или Борис Денев (№ 15).

Личността на твореца е в средоточието на новото *етично* измерение на творчеството, заявено в обращението „Към абонатите“ от първата книжка на третата годишнина на „Везни“ с принципа „Човекът преди всичко“. Етичният първопринцип става подлежащото основание на естетичното: „Затова и в художника ний дирим преди всичко човека – етичният елемент“.

Този призив става лозунг във „Възвание към българския писател“ („Везни“, 3, № 4):

Защото то – етическото задължение на човека към човечеството – ражда всеки купнеж: купнежа към възкачване, купнежа към светлите ясли на Духа.

Духът е човечеството. Духът е човека.

Духът: етическия закон на човека.

Духът : етическата нужда на изкуството.

Духът. Върховния Дух. Светия Дух. Който създава нуждата от Красота.

Който създава нуждата от Изкуство.

Ето в тази парабола от Модерната душа през Бог Аз до Духа човечество през етическото можем да проследим нивото на метафизичното в теоретически план.

Изкуство и социален ангажимент

Именно в този социално измерим аспект претърпява трансформация и отношението между реално и иреално, както виждаме в „Литературната анкета“ от третата годишнина на „Везни“. Читателите се приканват да изразят становището си по тези два типа изкуство. (А ирония към тези подялби красноречиво изразява Владимир Василев²⁷.) Опозициите са разгърнати като парадигми: Традиционно изкуство = възсъздаване на действителността; обективно; реализъм; остава във формите на действителността; материалистично схващане на изкуството // Изкуство на творческия жест, или креативно изкуство = създава нови форми; субективно; символизъм (в широкия смисъл); търси смисъла, скрит зад тези нови форми; духовно схващане. Съвсем експлицитно обаче става разделението на типа изкуство по външен белег – отново с помощта на „социоложкия“ подход (изпробван по-рано в „Литературно-художествените писма от Германия“). Според споделяното от участниците в анкетата убеждение авторите, създаващи първия тип традиционна литература, са все членове на Писателския съюз. Оттук по парадигмата като опозитивен член бихме могли да предположим, че творящите субективно изкуство, дирещите смисъла, скрит зад външните форми, са независимите писатели, или писателите, недопуснати в официалното представителство на литературата. Основополагащата Гео-Милева опозиция се изпълва със социален смисъл; преосмисля се в унисон с очерталата се в рамките на експресионизма тенденция на преход от естетическа към социално и политически ангажирана идеология.

Първопоставянето на етичното начало и съответно на ролята на твореца се отразява и на нивото на техниката, а експресионизмът като

естетическа воля е от страна на символа, който надмогва субективното и психичното. Такава цел: разкриване на същностното, си поставя и групата „Синият конник“. Както пише художникът Франц Марк в каталога от 1912 г.: целта е отвъд направеното да се сътвори символът на времето, който се възправя от олтаря на бѣдната духовна религия. Зад тази необозримост на символа неговият (технически) производител се е изличил.²⁸

При Гео Милев онова, което бе раждане на художествената форма, малтретираща и изопачаваща видимата, прераства в отношение между изкуство и действителност. Преминаването в този нов надреден концептуален статус запечатва рецензия от завършващата книжка 4–5 от втората годишнина на „Везни“: „Изкуството има само едно отношение към действителността: да negliжира нейния авторитет, да малтретира, да изопачава нейните форми – за да създаде свои, нови, художествени форми.“²⁹ Творческият акт е социално и революционно преобразяващо действие и това е последното препотвърждаване на космичната мощ на експресионизма на фона на историческия поврат, който Гео Милев обрисова така: „Днес, в първата четвърт на 20. век, когато цялото човечество се е възправило в титаническо напрежение, за да разтроши всички досегашни прегради и ограничения, когато една безумна, стихийна и стремителна революция разтрошава досегашните зандани – догми и норми на естетиката – в които е било затворено, заточено художественото творчество на човешкия дух, и прогласява неограничена свобода за този дух, неограничена свобода на творческата фантазия (това е смисълът и историческото значение на експресионистичната революция в изкуството!) – [...]“³⁰ Именно в посоката на неограничената свобода се раждат и утопичните визии в Гео-Милевата поезия. А в действителността на историята се сбѣдва същата тази революция, предсказана в естетическия проект за бъдещото изкуство.

След този обзор на развоя на естетическите виждания бихме отбелязали, че определящо се оказва измерението на съвременността. Новото се заявява като стремеж да се преразгледа и преосмисли естетическият опит в духа на Нищевия призив за „преоценка на всички ценности“ и се разгрѣща в широката скала от новите изразни техники до преформулиране на основанията на изкуството в модерния свят. Разгледаните понятия са свързани с предходни традиции, но са преосмислени с оглед разбирането за съвременните естетически императиви. Тѣкмо това е измерението на новото – преоткриването на естетическите категории и поривът към настоящето, като етос на творческият акт.

¹ Милев, Г. Български балади от Теодор Траянов. // *Везни*, 3, 1921–22, № 6.

² Милев, Г. Към „Психологията на поетичния опит“. // *Везни*, 3, 1921–22, № 6; Няколко глави от „Психология на творчеството“. // *Везни*, 3, 1921–22, № 14.

³ Сугарев, Е. Някои основни моменти в естетическата биография на Гео Милев. // *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*. София, 2005, с. 149–163.

⁴ Милев, Г. Посоки към една нова естетика: натурализъм и идеализация в изкуството. // *Литературен архив*, т. II, София, 1964, с. 187–188.

⁵ За успоредяването на Гео-Милевите теоретизации с теорията на абстракционизма, развита от В. Кандински, срв. Сугарев, Е. Българският експресионизъм. София, 1988, с. 47–50.

⁶ Художникът стига до изравняването на „най-голямата външна различност в най-голяма вътрешна идентичност: Реализъм = Абстрактност; Абстрактност = Реализъм“. Съдържанието придобива необективна форма с цел да се достигне до собствено „спиритуалистичното, духовно съдържание“ (Selz, P. *Esthetic Theories of Wassily Kandinsky*. In: *German Expressionist Painting*. Berkeley and Los Angeles, 1957, p. 226–7). Той изказва хипотезата, че минимум абстрактност във формите може да даде най-абстрактен ефект (както впрочем неизчерпаемите интерпретации на творбите от стародавната художническа традиция доказват).

⁷ Кръстев, К. Чавдар Мутафов. // Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993.

⁸ Rüdinger, A. L'expressionnisme. In: Matisse, Munch, Rouault. Fauvisme et expressionnisme. Textes et documentation par Maurice Raynal, Arnold Rüdinger, Hans Bollinger, Jacques Lassaigue. Coll. Skira, Genève, 1950, p. 91.

⁹ Houz, J.-N. Le Symbolisme. Librairie Générale Française, 2004, p. 122. Авторът вижда източник на тези „пейзажи на душата“ в поетичните открития на Пол Верлен. Разбира се, тук реституираме близкото родословие на една традиция да се мисли взаимосвързаността между човек и свят, чиито мащаби показва богатото на препратки изследване на Иван Русков „Обърната точка. Фигури към етимона на пейзажа и пейзажната лирика“ (1999) – срв. ос. с. 51 и сл.

¹⁰ Gier, H. Die Entstehung des deutsche Expressionismus und die antisymbolische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers. München, 1977, S. 329–339.

¹¹ Schneider, K. L. Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl. Der deutsche Expressionismus. Hrsg. Hans Steffen Vandenhoeck. Göttingen, 1965.

¹² Срв. анализа при: Marshal, B. Lire le symbolisme. Paris, 1993, p. 22 et s.

¹³ Ще отбележим статията на Янко Янев „Иреалността на изкуството. Фрагмент“ (*Хиперион*, 3, 1924, кн. 4–5).

¹⁴ Милев, Г. Фрагментът. // *Везни*, 1, 1919–20, № 4.

¹⁵ Милев, Г. Няколко глави от „Психологията на творчеството“ от М. Арнаудов. // *Везни*, 2, 1921–22, № 14.

¹⁶ Тази цел според критика Гео Милев е сбъдната – и то интуитивно – от музиката на Панчо Владигеров. Вж. Милев, Г. Панчо Владигеров. // *Везни*, 1, 1919–20, № 6.

¹⁷ Милев, Г. Качалов. // *Везни*, 2, 1920–21, № 3.

¹⁸ Милев, Г. Небето. // *Везни*, 1, 1919–20, № 10.

¹⁹ Валден, Х. Виждането на изкуството. // *Везни*, 2, 1920–21, № 4–5.

²⁰ Тази диалектика той формулира по-късно в статията „Двойственост в изкуството“ (1926): „В изкуството често пъти нещата се смесват със своите понятия, за да изгубят по този начин временните си подробности и преминават в една по-висша категория на закономерност. Така египетският храм или византийската икона добиват облика на една по-висша реалност, освободени от връзката на непосредствено даденото, за да се

обединят в една цялостност, в сигурен вече белег, в стил. Това е метафизичната им даденост [...]“ – **Мутафов**, Ч. Двойственост в изкуството. // *Изток*, 1, № 40, 17 окт. 1926. Цит. по: **Мутафов**, Ч. Избрано. София, 1993, с. 335.

²¹ **Мутафов**, Ч. Пейзажът и нашите художници. // *Златороз*, 1, 1920, № 2. Цит. по: **Мутафов**, Ч. Избрано. София, 1993, с. 299–313, с. 303–304.

²² **Мутафов**, Ч. Проблеми в изобразителното изкуство. // **Кузмова-Зографова**, К. Сръв. Чавдар Мутафов. Възкресението на дилетанта. София, 2001, с. 377.

²³ **Мутафов**, Ч. Проблеми в изобразителното изкуство. // **Кузмова-Зографова**, К. Сръв. Чавдар Мутафов. Възкресението на дилетанта. София, 2001, с. 381.

²⁴ **Милев**, Г. На всякого мудреца доволно простоты. // *Везни*, 2, 1920–21, № 3. Подобна идея е изказана в по-умерен тон през предходната годишнина, в рецензията „Изложбата на южнобългарските художници“ (*Везни*, 1919–20, № 6): „В техните работи „третирането на формата“ се изменя в свободно действие с форма – по законите на художествения произвол и върху основата на художествената стилизация.“

²⁵ **Милев**, Г. Естетическата емоция. // *Литературен архив*, т. 2, София, 1964, с. 188–189.

²⁶ **Милев**, Г. Коледни изложби. // *Везни*, 1, 1919–20, № 6.

²⁷ Вж. **Василев**, В. Между сектантство и демагогия. // *Златороз*, 4, 1923, № 2.

²⁸ Сръв. **Марс**, Fr. Die „wilden“ Deutschlands. In: *Der Blaue Ritter*. Hrsg von FR. Marc und Kandinsky. München, 1912. In: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Hrsg von T. Anz und M. Stark. Stuttgart, 1982, S. 27.

²⁹ **Милев**, Г. Сборник „Сняг“. // *Везни*, 2, 1920–21, № 4–5.

³⁰ Пак там, по-горе.

Надежда Александрова

**КАТЕГОРИИТЕ „МОДЕРНОСТ“ И „СЪВРЕМЕННОСТ“
В КРИТИЧЕСКАТА СТРАТЕГИЯ НА СПИСАНИЕ „ЗЛАТОРОГ“
(С акцент върху критическите текстове на Николай Лилиев)**

Днес българският модернизъм е с по-ясни тематични, жанрови и естетико-философски очертания и съответстващи му критически формулировки. Понятието се отърси от пейоративното си значение, с което го характеризираше времето на социалистическия реализъм. Разшири се неговият обем, като включи (и продължава да включва) нови иманентни територии от литературната традиция, преди придърпвани към реализма (дори към соцреализма, определян от своите адепти у нас и като школа, и като метод). Българският модернизъм, подобно на модернизмите¹ в Европа маркира нова посока на художественост, която у нас започва с индивидуализма във философията и политиката на кръга „Мисъл“ и д-р Кр. Кръстев, с критическата и художествената практика на Пенчо Славейков, Петко Тодоров и П. К. Яворов.

Около широкия културен периметър на сп. „Мисъл“ в началото на ХХ век кръжат и множество други периодични, в повечето случаи кратковременни издания, самообявяващи се за модерни и европоцентристки, които не оставят след себе си следа, или оставят дотолкова, доколкото са свързани с появата или присъствието на нечие значимо име в литературната история. Добър пример е сп. „Съвременност“ (от което излизат само пет броя през 1906 г.), в което Димчо Дебелянов публикува първите си стихотворения. По-дълголетните списания от края на ХІХ и началото на ХХ век не се занимават толкова с дебата реализъм–модернизъм, а по-скоро с класическите средства на реализма следват дидактически програми за образование и възпитание на българското следосвобожденско общество в европейските ценности на демокрацията и хуманизма, в повечето случаи поставяйки на първо място укрепването на националния дух. Модерното в българската литература, натрупвано в годините след Освобождението, в началото на ХХ век и особено през 20-те му години, непосредствено след войните, се разпростира върху много по-широки територии на културното пространство. Тогава излизат по голямата част от книгите на българските поети символисти, появяват се провокиращите манифестни текстове на Гео Милев и списанията му „Везни“ и „Пламък“; напразно Иван Радославов се опитва да сведе всички явления под общия знаменател символизъм или неоромантизъм; модерното излиза от

жанровите рамки на поезията и се появява и в прозата, и в другите изкуства – музиката, изобразителното изкуство, театъра; проявява се в промяната на градската среда, на облеклото и бита на градския човек. Литературната и въобще художествената критика все по-адекватно възприема и тълкува новите явления в литературата и различните видове изкуства. Културните натрупвания довеждат до необходимост от сближаване и коопериране на усилията, до укрепване на вече създадените и до появата на нови сдружавания и институции в името на общи цели. Националноспецифичното и европейското в българската модерност от началото и 20-те години на XX век (както не веднъж е подчертавано) няма единно име, има много имена, свързани с кратки или продължителни увлечения или с художествените практики на отделни нейни представители. Един поглед към българското изкуство, включващ създаденото от българи и вън от границите на страната, разширява перспективата и вписва естествено българския принос в културата на Европа. Догонването и подражанието, напълно неизбежни процеси в културния напредък на младата ни нация, по това време до голяма степен са преодолені в творческите постижения на множество автори в различните изкуства и жанрове. Погледът към чуждите култури от позицията на освободеното и осъзнато като ценност и себестойност национално самочувствие обогатява художествения живот в страната, което предизвиква и чуждия интерес към случващото се в българското изкуство по това време. Все по-чести и по-ползотворни се оказват културните контакти на България с Европа и света. Списание „Златорог“ търси и намира баланса в двете посоки, без да формулира това като специална цел и задача, а като норма, подразбираща се от само себе си.

* * *

В динамичния, пъстър и разнороден културен пейзаж на 20-те години появата на „Златорог“ в самото начало на периода, а след това и дълголетното му оцеляване, говорят за добре обмислени издателски проект и стратегия. „Златорог“ идва не просто да търси или запълва някаква културна празнина², да смайва и без това не особено голямата литературна публика с гръмки програми и откривателства за прокламирането на нови литературни и художествени школи, а с конкретни цели и ясни задачи, формулирани много преди появата на първата му книга. „Златорог“ идва с мисия на последовател и продължител на високите дела и постижения на своите припознати и безспорни предшественици в литературния периодичен печат преди войните, с идеята за нов градеж, и най-важното – за постигане на свой облик и на своя защитена територия. Идва с амбицията да

бъде съвременен, което е близко до смисъла модерен. Тук трудно бихме употребили понятието „модернистичен“. Към модернизмите в литературата и изкуството списанието следва политика на информирана и ценностна изборителност.

Още с първите си текстове в списанието Вл. Василев заявява отказа си то да следва нови моди, школи и направления. Без да ги отрича, той е против това те, доколкото са се утвърдили и съществуват, да се самоотжествяват с цялата българска литература, да изместват и зачеркват важни и ценни явления в нейното развитие. Въпреки откровено демонстрираната приемственост със сп. „Мисъл“, подчертана в множество ритуални и дълбоко съдържателни текстове, посветени на представителите на знаменитата четворка, в „Златорог“ мярката съвременност е спазена именно в жестовите на осмислянето, а не на повторението, в точно уловените потребности на промененото време и променения български човек, пораснал в годините на войни, страдания и скъпи загуби до нови степени на себепознание като индивид и народна общност. Но тъй като връзката с „Мисъл“ е генетична, индивидуализмът на предшествениците, модифициран, продължава и по страниците на „Златорог“. Памет за „Мисъл“, знаци на културната приемственост могат да се проследят по протежение на цялото периодично издание на списанието. Сравнението между „Златорог“ и „Мисъл“ илюстрира теорията за „презентизъм“ и „нов режим на историчност“ на Франсоа Артог, според която всяка съвременност наслажда неминуемо своя образ върху историчното, което се превръща в своеобразен палимпсест.

Вл. Василев спазва две условия за оценка, критическо осмисляне и интерпретиране на художествените текстове като факти и явления: „авторска личност“ и „художествена същност“. Авторската личност според него е необходимо да бъде припозната като „творческа личност“, „оригинална и значителна“ с „една съдба, един нов свят, една изключителна чувствителност, с която възприема външния мир“. Критикът се стреми очевидно да употребява прецизно термините творец и творчество, затова и изискванията му към авторите са безспорно високи. *Художествената същност* е проблем на формата, понятие, в което той влага разбирането си за „психологическия строй и организация на писателя“, „начинът за възприемане и реагиране“, „пределите на фантазията“, „отношението към природата“, „личната съдба, която в последна степен определя и отношението към живота“³. Това са видимо традиционни характеристики и изисквания за естетическа оценка и затова обвиненията във формализъм на неговите леви идейни опоненти днес не звучат никак убедително. По-скоро в изискванията и оценките на Вл. Василев отчитаме висок

градус историзъм. Функцията „продължител и наследник“ за „Златорог“ означава още различен и критичен, т.е. заемащ интерпретаторска позиция спрямо традицията. Колкото и да е близко до предшествениците си, които цени и утвърждава, списанието успява да създаде своя концепция за родния литературен развой, да следва и да отстоява художествени ценности и принципи, както във от съвременния му модернизъм, така и едновременно с това да привлече и критически да осмисли най-ценното от неговите проявления у нас в балкански и европейски контекст. Пенчо Славейков и П. К. Яворов например се явяват като поети само с някои свои непубликувани приживе текстове, но затова пък опитът и делото им са предмет на множество статии, на прецизна и обективна литературно-критическа и историческа оценка именно в посоката на новото и модерното, на различното, което те внасят в българската литература. Междувременно трябва да отбележим, че в началото на 20-те години едновременно със стартирането на „Златорог“ именно тримата златорожци Вл. Василев, Боян Пенев и Николай Лиливев подготвят първото многотомно издание на Пенчо Славейков, а сам Владимир Василев като главен изпълнител на Яворовото завещание подготвя и издава неговото първо многотомно издание с коментар. Вл. Василев е убеден във „всеобщите и обективни критерии за оценка“ на личностните приноси и достижения на националната култура и изкуство; за него възприемането и отстояването им е въпрос на принцип, въпреки съпротивата на кипящата от силно изразени субективни енергии и личностни противоречия културна среда. Същото се отнася и за отношението към традицията. Текстовете за Добри Чинтулов, Христо Ботев, Иван Вазов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, написани и от Васил Пундев, Боян Пенев, Малчо Николов, Владимир Василев и др., сякаш изчерпват възможностите на позитивисткия подход в осмислянето и подреждането на ценностите в литературното наследство. То е обгледано с ясни критерии от историческа дистанция и е оценено обективно отвъд митологизации и демитологизации, отвъд пристрастия и крайности. Отделяйки достойно внимание на Вазовия литературен принос, списанието смирява на страниците си историческия спор „млади и стари“ и дилемата Вазов – Славейков, без да заличава различията помежду им. Тъкмо обратното, подчертавайки различията, то цели да види и да формулира богатството на една българска литературна палитра, в която от контрастите и ярко различните тонове постепенно се създават и онези неповторими и уникални нюанси, които могат да бъдат видени и оценени съответно само от чувствителните сетива на модерната душа.

Литературните полемиките през 20-те и 30-те години не са просто само идейно-естетически. Те са сложно преплетени с междуличностни

отношения, в които трудно се проследява отстояването на последователни естетически принципи. В това време на социално-политически разслоения и конфликти преминаването на някои автори от една в друга, коренно противоположна формация е сякаш част от всекидневието. На този фон фигурата на Вл. Василев, излъчваща стабилност и последователност, убеденост в защитаваните принципи и автори, се възприема и оценява от опонентите му като официозна, като изразяваща властнически и конюнктурни позиции. Това е едно от най-несправедливите обвинения към главния редактор на „Златорог“, защото списанието от появата до последния му брой е частно издание, необвързано с каквато и да било институция. Иначе не би могло самото то да бъде респектираща институция⁴ през всички години на съществуването си. „С излизането на „Златорог“ се променя конфигурацията на цялото естетическо пространство, институционализира се представата за литературата (както за „пролетарците“, така и за „модернистите“ „Златорог“ е официозно, сиреч – буржоазно, издание), очертава се ново съотношение между модернисти и традиционалисти.“⁵ Всъщност „Златорог“ по-скоро въвежда свои правила, отстоява принципи и както останалите издания, били те „десни“ или „леви“, представя и утвърждава автори. В този смисъл определението „официозно“ (дори и в смисъл на „буржоазно“) не звучи особено прецизно.

По страниците на „Златорог“ понятието „модерност“ е напълно равнозначно на „съвременност“. Новите авторски попълнения по презумпция и по условие е необходимо да са припознати като творчески личности, чиято индивидуална чувствителност, мислене и език са в синхрон с духа на времето, натоварено с модерност, която според главния редактор не отменя категорията художествена и историческа ценност. Това е видно в редуването и застъпването на поетическите присъствия в списанието: Дора Габе, Мара Белчева, след тях Лилиев, Ракитин, Стубел, Стратиев, после дълголетната Багряна, до нея Разцветников и Фурнаджиев, паралелно – модерните поетически визии на Николай Райнов; следват Славчо Красински, Николай Марангозов, Илина Петрова, Георги-Асен Дзивгов, и накрая почти – Богомил Райнов, Невена Стефанова, Александър Геров и Александър Вутимски...

Без да се търсят никакви поколенчески различия и особености, всеки от поетите в „Златорог“ носи нещо свое, ново и различно, не само като субективна характеристика, но и в обективен план, като израз на общото усещане за времето, за съдбата на човека, общността и човечеството в своя историческия момент. Същото се наблюдава и в белетристиката, критиката за изкуствата, театъра, в текстовете по проблемите на историята, народопсихологията и обществените науки.

* * *

Първата годишнина на изданието е своеобразно програмна, тя поставя стабилно началото на пътя в развитието му през годините. Ако съдържанието ѝ като цяло е много свързано с равносметката от току-що отминалите войни, с драмата на националната общност, поезията внася своеобразен контрапункт. Тя е вгледана в личностното и индивидуалното. Имената на поетите от тази годишнина – Дора Габе, Мара Белчева, Пенчо Славейков, Йордан Стубел, Николай Лилиев и Йордан Стратиев, свързани с традициите на индивидуализма и символизма в българската поезия, потвърждават това. В „Златорог“ Дора Габе и Мара Белчева преживяват своеобразна еволюция. Дора Габе след дълголетна пауза, интелектуално извисена, с обогатени знания и опит, се връща към поезията, превежда и пише за редица от модерните полски поети; публикува в списанието два от химните на Ян Каспрович, най-яркия поет на „Млада Полша“; започва да пише и своята проза („Някога“), която критиката не само у нас определя като модерна. Мара Белчева в „Златорог“ преживява своя успокоен в духовното залез⁶; с книгата си „Сонети“ тя сякаш излиза от сянката на П. П. Славейков, за да постигне в залеза на живота си мъдро себепознание.

В статиите си Боян Пенев поставя въпроса за природата на модерната душа, търси генезиса на вкуса към материалното и реализма в българската литература и изкуство, а Николай Лилиев изстрадва в чужбина книгата си „Лунни петна“ и започва да пише своите поеми, изповядващи нови етични и естетически ориентации в посока на задълбоченото, лирико-философско осмисляне на човешкото време-пространство, под благотворното влияние на Рилке и Хуго фон Хофманстал. Поезията му към средата на 20-те години се превръща в повод за полемики преди всичко върху въпроса – що е модерно точно в този момент, който практически продължава около две десетилетия. Поетиката на Багряна се свързва с акмеизма, на Фурнаджиев и Разцветников – с имажинизма и импресионизма, на Богомил Райнов и Вутимски – с новото европейско декадентство...

В статията си „Между сектантство и демагогия“⁷ Вл. Василев поставя акцент върху изострената обществена чувствителност в резултат на войната, която „разсича духовния живот“, издига непреодолима преграда между времената „преди и след“ и създава условия за зачеркване на миналото, за поява на нови генерации, възвестяващи ново начало и скъсване с миналото. На първо място в тази посока той разглежда естетическата доктрина и поведението на списание „Везни“ на Гео Милев, а след него и на „Хиперион“ на Иван Радославов. Общото между двете издания според анализа на Вл. Василев е тяхното сектантство, фаворизацията на

школи и автори, обявяването им за новатори и отрицатели на постигнатото в младата българска литературата.⁸ Но колкото и да не споделя крайните възгледи за символизма на „Хиперион“ и експресионизма на „Везни“, колкото и да критикува комунистическото левосектантство в литературата, главният редактор на „Златорог“ заявява, че идейно-естетическите сблъсъци имат позитивен ефект върху разнообразието на литературния живот и развитието на литературата. „От борбата между разните „течения“ няма да има вреда за българската литература, наопъки, кога и да е, те ще доведат до едно изяснение и утвърдяване на онова, което трябва да бъде.“⁹

Ако не бихме определили подобна позиция като модерна, то не бихме могли да отречем и нейната толерантност към модерността. А естетическите позиции на главния редактор съвсем естествено рефлектират върху целия облик на списанието, върху всичките му жанрови територии – литература, театър, изобразително изкуство, философия и обществени науки, независимо от факта, че той самият пише преди всичко за литература и театър; критическата рецепция на изданието обхваща целия художествен и културен процес в страната и много културни явления, факти и събития отвъд границите ѝ. При всяка възможност отблизо се следят културните събития и процеси в Европа от постоянните сътрудници на изданието: Боян Пенев и Дора Габе от Полша, Лилив от Австрия и Германия, Милко Ралчев от Италия, Вера Грусар от Париж, Борис Йоцов от Чехия, Анна Каменова от Англия и т.н.

* * *

През всичките години от съществуването на „Златорог“ Николай Лилив участва в списването му като съредактор, и по-продължително като преводач и критик, отколкото като поет. За Вл. Василев и Боян Пенев Лилив е поет от първоначалния „щаб“, в негово лице двамата припознават продължителя на модерната традиция в българската поезия, положена от Пенчо Славейков и П. К. Яворов. Със списание „Златорог“ е свързано почти цялото творчество на поета след 1920 година. Някои от неговите преведени френски и немски автори са представени в рубриците „Литературен преглед“ и „Бележки“. В „Златорог“ Лилив пише за: Рихард Демел, Стефан Георге, Хуго фон Хофманстал, Р. М. Рилке, Джон Кийтс, Андре Жид, Пол Валери. По негово време това са имена – жалони в модерната европейска култура и литература, те са сред неговите литературни кумири, към тяхната естетика е привързана лириката му и това е една естествена взаимна обвързаност. Фактът на подбора и представянето им в списанието, (защото това е негов подбор), говори сам по себе си за

избрана, споделена и отстоявана естетика, заявка за безкомпромисен естетически избор и личен вкус. Проследяването на тези текстове е от голямо значение за разбирането на Лилиевия духовен свят, на най-съкровената част от литературното му творчество – неговата лирика. И заедно с това тези текстове на поета са част от критическия облик на списанието и на неговото отношение към европейските модернизми.

* * *

През 1920 г. умира немският поет Рихард Демел (род. 1863), един от немските кумири на Пенчо Славейков, който е и неговият пръв преводач на български език. Рихард Демел и Пенчо Славейков са свързани и съпоставими в своето ницшеанство. Смъртта на Демел е повод за пространното му представяне в „Златорог“ като поет и мислител. Лилиев, който споделя интереса на П. П. Славейков към Демел, е автор на портретната статия за него в списанието. В същата книжка (1, 6) е публикуван и текстът на Демел „За изкуството“, който се състои от две части: I. „Изкуство и личност“ и – II. „Природа, символ и изкуство“, в превод на С. Брашованов. Четейки Демел, Лилиев се присъединява към неговия възглед за изкуството като израз на човешкото въображение и преображение, на човешката свобода и независимост. Лилиев коментира влиянието на Ницше върху Демел: „Макар Демел да намира, че неговата психика се отличава съществено от тая на Ницше, никой не би могъл да отрече, че той е почерпил от Ницше своите първи уроци по независимост. От Ницше той се е научил да бъде властник на своя стремеж, да не става никому роб и да пие от самия живот насладата на живота – с тая малка уговорка, която се прави обикновено, когато се говори за Демел, че за Ницше животът е опит на познаващия, а за Демел – опит на изживяващия.“ По-нататък проследява творческата и философска еволюция на Демел, „който не отрича Ницше, за да прегърне Ласал“, а „примириява отричането на единия с утвърждаването на другия като възсъздава лирически човека“. „От индивидуалист той се превръща в социоиндивидуалист, от поет на своето аз става поет на целия човек.“ Лилиев обръща и специално внимание на книгата „Преображенията на Венера“, която има за предмет любовта като състояние на радост и космическа скръб, в която Демел казва, че „когато влюбени стъпват по рози, някой босоног върви по Божия свят и газии в своята собствена кръв“. По повод романа „Двамата“, написан в романси, Лилиев цитира немския критик Емил Лудвиг, който определя Демел като „най-големия визионер на своето време“. Фабулата на този роман тече в продължение на една година от времето на двама влюбени – мъж и жена, които, търсейки собственото си щастие, откриват и формулата за всеобщото.

В статията си Лилиев е превел един от романсите в романа. В синхрон със собствената си етична нагласа, формулира и наблюдението си над творбата „Проповед на планината“, от която цитира думите: „О, разлей тая сила, която се влива в твоята кръв и ти ще се почувстваш виновен за всяка вина!“ – един мотив, който припознаваме и в неговата лирика.

В първата годишнина на „Златорог“ поетът публикува още: „Бележки върху французката литература през войната“ (1, 5), „Бележка за нобеловите лауреати за литература от 1901 до 1917 година“ (1, 4); съобщава за състоялия се в Париж Интернационален конгрес на интелектуалците, взели участие във войната (1, 6), пише материал за една литературна анкета, проведена във Франция (1, 8).

Статията за френската литература през войната (1, 5) проследява най-новите книги на съвременните му френските писатели, определяни в по-голямата им част като късни символисти – Анри дьо Рение, Жан Ришпен, Пол Фор, Едмон Ростан, Анри Батай, Жорж Дюамел, Ромен Ролан, Реми дьо Гурмон, Анри Барбюс, Жюл Ромен, Адриан Бертран, Ролан Дорже-ле, и белгийските френскоезични автори Емил Верхарн и Марсел Визьор; чете техните най-нови книги, коментирайки положително поведението на авторите им, които „напускат масово кулата от слонова кост“, за да споделят трагедията на своето време и страданията на милиони хора. Нашият поет изживява същото в „Лунни петна“ и особено в трите си поеми: „Зад стената“, „Ахасфер“ и „Родина“. Като се има предвид, че по-голямата част от лириката си Лилиев създава във от България, неговото време в „Златорог“ е повече сякаш свързано с немскоезичната литература. Немскоезичните поети, които той превежда и за които пише в списанието, присъстват незримо в този период на неговото творчество и особено в поемите му. Следвоенното време е една нова реалност, която безспорно променя изкуството; властва темата за ужасите на войната; нейното безсмислие или неизбежност провокират художественото съзнание. Масовото напускане на „кулата от слонова кост“, потапянето в реалността довежда до нови ексцесии в модернистичното изкуство. Дилемата „личност–общество“, „аз и другите“ получава много и различни художествени решения в засилената динамика на появяващи се и бързо отшумяващи естетически доктрини.

Във втората годишнина на изданието Лилиев пише статията си „Днешните французки поети“, в която коментира естетиката и обединяващата формула на движението на френските поети юнанимисти. Текстът му е реплика към публикуваната в същата книжка статия-манифест „Днешните“¹⁰, в която Дюамел, виден представител на тази формация, прави апология на нов естетически принцип, отричащ символизма.

Тази нова естетика е естетика на образа, на „мигновения“ конкретен образ-детайл, който измества неясния и отвлечен символ от поезията. Образът, който изостря съзнанието, а не пренася мисълта далеч от себе си. Прост или сложен, образът, който остава близо до същината на изобразяваното и се отдалечава от своя автор, избрал анонимността. За простотата на образа като функция Дюамел въвежда понятието *нотация* – което означава избор на най-близката от многото възможни характеристики или черти на „простия образ“, на тази, която би го представила най-точно, ясно и правдиво – като „линия с молив“. Нотацията, както става ясно, не отрича художествените средства – епитети, сравнения и т.н. Юнанимистите не отричат и Верленовия принцип „музиката преди всичко“, но съзвучията при тях не са цел; те не римват, а следват един естествен ритъм – „чрез ухото“, откривайки естествените съзвучия, „идващи от дълбокото познаване на света, което помага на хората да живеят“. Съществена разлика между юнанимистите и предходните традиции е преместването на погледа от себе си към другите. Тези поети „мислят повече за вас, отколкото за себе си“. Те са седмина, не подписвайки стиховете си, са се отказали от своята персоналност в името на колективната и имената им са изброени едва в края на статията – Рене Арко, Жорж Шенвиер, Люк Дюртен, Пиер Жан Жув, Жюл Ромен, Андре Спир и Шарл Вилдрак. Въпреки негативната си по принцип оценка на явлението „група и манифест в литературата“, конкретното отношение на Лилив към Дюамел е по-скоро положително. Достатъчно е да се върнем към неговите „Бележки върху французката литература през войната“ (1, 5), където той оценява високо книгите „Животът на мъчениците“ и „Цивилизацията“ на Дюамел и поемата „Европа“ на „неговия идеен другар“ Жюл Ромен. И тъй като подобро от отрицанието е обяснението, в останалата част на текста си поетът дава думата на Албер Тибод, който поставя явлението в романтическата традиция: „Както романтиците се стремяха да изразят винаги своето аз, така юнанимистите се стремят да изразяват винаги своята група.“ Най-убеденият и талантлив представител на идеята, че „личността не съществува във групата“ е Жюл Ромен, който според Тибод „се стреми да събуди към душата на групата същото внимание, което се проявява към душата на личността“.

Към края на 1929 г. ново френско списание – „Vifur“ – още с появата привлича вниманието на Лилив и той пише за него в Прегледа на „Златорог“ (10, 10). Седалище на списанието е Париж, но амбицията му е да бъде космополитно, да има свои представители в европейските страни, САЩ и Русия. Между имената на неговите „чуждестранни съветници“ са: Бруно Барили (Италия), Готфрид Бен (Германия), Рамон Гомес де ла

Серна (Испания), Джеймс Джойс (Англия), Борис Пилняк (Русия), Уилям К. Уилямс (САЩ). Сред авторите на първите два броя, които Лилиев коментира почти паралелно с появата им, са изредени още имената на Блез Сандрар, Иля Еренбург, Анри Мишо, Филип Супо, Тристан Цара и др. Темата на списанието е широка – човекът и светът, естетиката му не е обвързана с никакви догми, но задачата му „да бъде огледало на днешния живот, е тежка“ – заключава поетът.

* * *

Преведените от Лилиев френски текстове са знакови за „Златорог“. Това са есетата: на Пол Валери „Литературата“ (11, 7), на Андре Жид „Възслава на влиянието“ (11, 8–9) и на Пол Суде „Мисли за критиката“ (12, 2–3) – свързани по същото време с дискутирани проблеми и теми и в българския литературен живот.

Текстът на Валери е фрагментарен, сведен до най-кратки и прецизирани формулировки за същността на поезията, за отношението мисъл–емоция в стиха, за отношението поезия–литература, които и нашият поет споделя и следва в своето поетическо творчество. Всъщност това са част от вечните въпроси за природата на поезията, в чиято всеобщност всеки поет търси своята формула:

Повечето хора имат за поезията такава смътна представа, че тъкмо тая смътност на представата им, е за тях определение на поезията.

Поезията

Е опит да се представят или възстановят, със средствата на езика, тия неща или това нещо, което се опитват неясно да изразят виковете, сълзите, милувките, целувките, въздишките и т.н., и което сякаш искат да изразят предметите, в това, което им дава привидност на живот, или предполагаема цел...

...Мисълта трябва да е скрита в стиха, както хранителността в плода. Плодът е храна, а изглежда сам наслада. Изпитваш удоволствие, а получаваш същност. Очарованието забулва тая неподозирана храна, която то носи.

Поезията е литература, сведена до същината на своя деен принцип. Очистена е от всякакви кумири и реалистични илюзии; от възможната двусмисленост между езика на „истината“ и езика на „създаденото“...

Няма съмнение, че тази формула за поезията и поетичното е и Лилиева. Нашият поет я изказва неведнъж като свой естетически възглед и като свой опит. Може би затова тук следва и текстът на Андре Жид, който обяснява явлението и понятието влияние откъм неговата позитивна необходимост и неизбежност.

Лилиев, който е упрекван от критиката не само като влияещ у нас, но и като повлиян от чужди на българската традиция автори, сам като чужд

и чуждеещ се от българското, чрез текста на Андре Жид отправя към проблема за влиянието поглед откъм противоположната позиция, оценявайки влиянието като ползотворен процес, неминуем при формирането на всяка креативна личност. Влиянието именно помага да се разгърне в тази личност непозната и неподозирана същност и чрез влиянието, във влиянието като в огледало да види и познае себе си.

Андре Жид различава два вида влияния: общи и частични; „първите гледат да сведат личността до общия тип; вторите – да я противопоставят на общото“.

Занимават го предимно частичните влияния, тези, които нарича лични, които личността понася и попива в себе си съзнателно и несъзнателно; такова е влиянието на чуждата страна, на чуждата култура, което той намира за едно от най-важните, когато е влияние по избор; Жид разглежда влиянието като вътрешно предразположение, като огледало, в което оглеждаш своя „вътрешен брат, който още не си“. Проблемът за влиянието като „страх да не се обезличиш, да не загубиш собствената си личност“ според Андре Жид е „признание за бедност на душата“. „Великият човек има само една грижа: да стане колкото може по-човечен – да стане обикновен (к.а. – А. Ж.). Да стане обикновен Шекспир, обикновен Гьоте, Молиер, Балзак, Толстой...“ „...големите духове никога не се боят от влияния, напротив дирят ги с някаква жадност, равносилна на жадността да бъдеш (к.а. – А. Ж.).“

Жид подчертава, че във великите епохи влиянията са били най-силни, като дава за пример епохата на Възраждането в Европа. В „модерното време“ според автора „цари безредица“, „днес ние не знаем от кой извор да пием...“ – заключава той.

Влиянието на школите според Жид е също важна част от културния и художествен процес. Школата винаги се образува от „няколко редки големи духове, които чертаят посоките“, и „редица други подчинени“, които са неутрален фон... „Често пъти не е достатъчен един голям ум, за да се изрази една велика идея, трябва мнозина да се заемат“. Примерите му – Шекспир, пръв сред мнозината големи драматурзи на своето време, Рембранд и малките холандци и др...

Най-сетне нека кажем, че ако цяла редица велики духове се отдават, за да издигнат една велика идея, необходими са други, които също така трябва да се отдадат, за да я възвеличат, изложат и унищожат. Аз не говоря за тия, които въстават срещу нея – не – те обикновено услужват на идеята, която оборват, насърчават я със своята вражда. Аз говоря за тия, които мислят, че ѝ служат, за оная нещастна издънка, в която се изчерпва най-сетне идеята. – Но тъй като човечеството употребява и трябва да употребява ужасно много идеи,

трябва да бъдем признателни на тези, които изчерпват последни силата, която идеята все още крие в себе си, като я правят отново *идея* от *истина*.

...тия, които се боят от влияния и се отказват от тях, са наказани по чуден начин: появи ли се подражател, трябва да се дири сред тях... Те не знаят нищо за правото на художественото творение да съществува.

Откритото наподобяване няма нищо общо със сляпото подражание, което винаги си остава потайно и скрито... Големите артисти не се страхуват да наподобяват. Монтен, който често обичал да се връща при старите автори, се сравнява с пчелите, които „оттук-оттам обират цветята“, но които от това после правят мед, „*който е само техен*“ – това не е вече, казва той, нито „бабина душица, нито машерка“.

– Не, това е Монтен, и толкоз по-добре.

Текстът „Възслава на влиянието“ е беседа на Андре Жид, печатана в неговите „*Pretexes*“ през 1907 година и препечатана отново през 1929 в *Anthologie des Essayistes Contemporens*, откъдето е преведена на български. Това става ясно от статията на Лилиев за Андре Жид в Бележките („Златорог“, 11, 8–9). Беседата – пише той – „вълнува със своите мисли, като че ли е държана днес“. „Толкова съвременно е всичко, което се говори в нея. Сякаш иска да ни убеди, че имат право ония, които пишат, че Андре Жид е преди всичко есеист – дори в своите романи“... „Андре Жид със своето литературно дело сам дава пример за дълбоката истина, която крие тая „Възслава на влиянието“, и ето защо я сочат като образец на особен род литературни творения, осветен от Монтен във Франция. Вдъхновен поклонник на Гьоте и на Ницше, Андре Жид пише книга за Достоевски, превежда Шекспир и Уилям Блейк – дори Робиндранат Тагор и Джон Конрад – и вярно пази традициите на стара Франция: всички инстинкти на класицизма живеят в него. Инък как трябва да се разбира неговият съвет: „Грижи се само за формата: чувството от само себе си ще се посели в нея. Едно съвършено жилище винаги ще намери наемател. Грижа на артиста е да изгради жилището; а наемателя – читателят ще го намери.“ И още: „В изкуството, дето изразът е всичко, идеите са нови само един ден.“

„Андре Жид, тоя съвършен класик на френската проза – заключава Лилиев, – през когото, по думите на Ернст Роберт Курциус, минава пътят от стара за нова Франция – упражнява върху френската младеж влияние, каквото няма никой друг от живите френски автори.“

Въпросът „какво представлява истинската природа на поезията“ всъщност занимава Лилиев до края на живота му. (Да си припомним статията му за Ботев, писана в предсмъртните му часове: „...за едни тя е средство

за познание, за други – същност на всяка литература, за трети – младостта на света. Но преди да бъде всичко друго, тя е най-напред песен, очарованието на която се ражда от равновесието на двете необходими качества, без които не можем да си я представим – въображение и чувствителност...“). Лилиевата формула за поезията, търсена дълги години, е резултат на дългогодишен духовен опит и натрупано знание, есенциална, съществена част от които е отложена в неговите преведени и собствени критически текстове, публикувани в „Златорог“.

В тази поредица от текстове съществено е мястото на речта на Анри Бремон „За чистата поезия“ („Златорог“, 8, 4), която месеци преди да се появи в негов превод, той представя в списанието като културно събитие, развълнувало френските литературни среди след произнасянето ѝ на „годишното събрание на петте академии в Париж на 24 октомври 1925 година“. В статията му са проследени споровете върху речта по страниците на няколко френски издания (“Mercure de France”, “La Nouvelle Revue Française”, “Le Temps”), и текстовете на Албер Тибодe, Жан Прево, Пол Суде. В текста си Лилиев използва статия на Робер де Суза (“Mercure de France”, 1.I.1926), в която възгледите на Бремон за „чистата поезия“¹¹ са обобщени в шест тезиса, които цитира дословно. Както вече стана дума, цитирането е похват на поета, начин да изрази своето мнение и отношение по актуални и у нас културни и литературни въпроси. Същност по-голямата част от този текст е изграден с цитати на участниците в дебата. Своите мисли и пристрастия Лилиев изразява с подбора и акцентите, с избора на авторитетните имена. В случая е очевиден възторгът му от казаното по темата отново от Албер Тибодe за природата на поезията: „Класиците имат право да казват, че има само един добър начин да се изрази дадена мисъл в проза – и че писателят по интуиция долавя дали е намерил този израз или се е задоволил с не дотам добър. Но щом има само един добър начин, има и множество добри или сносни начини. Точността на стиха изключва това множество начини. И особено стихът на Валери. Това, което той казва в стихове, би могло да се каже само в стихове; то не би могло да се тълкува, както се тълкува в клас една страница от Расина или дори „Езерото“ на Ламартина. Тая поезия е като алгебрата – тя е хипертрофия на точността.“ И по-нататък за присъствието на идеи в поезията – „поезия, която няма какво да каже, е поезията, която го казва най-точно. И когато го казва точно, с един отсечен стих, отсечен и чист, стихът на Валери, това нищо става всичко.“

За бергсонизма като философска основа на „чистата поезия“, за влиянието му върху цялата европейска поезия от началото на века до 20-те години поетът добавя и заключението на Тибодe: „Бергсонизмът съвсем

не е философия на интуицията против разума, а философия на тяхната беседа, на тяхната употреба, на техните граници, на тяхното съвместно съществуване, на тяхната естествена смяна. Интуицията е сестра както на поетическия образ, така и на молитвата; тя принадлежи на мистиката също тъй, както и на философията, макар философската интуиция да не може да се смесва с мистичната интуиция. Разумът е източник на техниката. Едгар По, Маларме, Валери са познали също двойствеността на чистия разум и на техниката, съвместното съществуване на двата регистра, които не трябва да се свързват с една обща безсилна дума, а да се насочат смело към тяхната пълнота, и да се разгънат до предела на тяхната игра. Задачите на интуицията, на молитвата, на чистата поезия вървят задружно със задачите на съответните техники.“

Този превод неслучайно е избран и неслучайно се появява в годината, когато се дебатира въпросът за характера и пътищата на българската поезия. С него Лилив фактически защитава типа поезия, която сам той създава, и която е неговият естетически избор. Анри Бремон казва в този текст: „...ако всяка поезия е словесна музика, с което аз съм съгласен, всяка словесна музика не е поезия...“ и обосновава твърдението си с редица примери от френската поезия.“

* * *

Николай Лилив е в Германия, когато излизат книгите на Рилке „Дуински елегии“ („Duineser Elegien“, 1922) и „Сонети за Орфей“ („Die Sonette an Orpheus“, 1923). Възприема ги като откровения на сроден дух, което споделя в писмо до приятеля си Боян Пенев¹², заема се да пише за Рилке в „Златорог“ и да превежда негови стихове. Кратката му статия за бележития немски поет Райнер Мария Рилке (5, 6–7) придружава преводите му. Текстът ѝ е апология на двете последни книги на Рилке, появили се след десетгодишно мълчание. Верен на себе си, Лилив оставя автора да говори сам за себе си като цитира онези редове от автобиографичната му книга „Записки на Малте Лауридис Бриге“ (1910), които са посветени на размисли за естеството на поезията: „...стиховете, с тях се върши много малко, когато се пишат много рано. Би трябвало да се чака, да се събира сладост и мисъл, цял живот, ако може цял дълъг живот, и тогава, почти на заник, може би ще се напишат десет реда, които са хубави. Защото стиховете не са както мислят хората чувства (на младост човек ги има) – а опити. За да пишеш стихове, трябва да си видял много градове, хора, неща“. И по-нататък – „Не стигат само спомените; ако са много, трябва да ги забравиш; трябва търпеливо да чакаш, докато отново се върнат. Защото това не са още спомени. Само след като се превърнат у нас в

кръв, поглед и движение, след като станат безименни, неделими от самите нас, само тогава може да се случи, в един много странен час, първата дума да възстане сред тях и да се излее.“ По повод последните книги на Рилке Лиливев заключава: „Каква бездна дели тези стихове от първите опити на Рилке! Какъв дълъг път на развитие – от няколкото леки акварелни настроения и тая поезия, за която остават верни думите на Гундолф¹³, казани при друг случай: да преобразява, а не да измисля материята – е същността на поезията.“

Няколко години по-късно Лиливев пише кратка рецензия (11, 3) и за новопоявилите се в Германия спомени и писма на Рилке, подчертавайки голямото значение на тези текстове за разбирането на Рилке и неговия свят, и насочва вниманието на читателя към преведените и публикувани в същата книжка на списанието две писма до „младия поет“ Франц Ксавер Капус. Последният, изявил се по-късно като белетрист, издал по това време в книга своите десет писма от Рилке. „От тях – завършва рецензията си Лиливев – младите български поети биха могли да научат нещо. Преди всичко, да бъдат търпеливи и да не дирят своето щастие вън от себе си.“

Докато работи в Германия Лиливев привлича за сътрудник на списанието Хайнрих Каспар от Мюнхен, който е негов бивш колега, преподавател по немски език в Свищовската търговска гимназия в годините 1912–1913. За „Златорог“ Хайнрих Каспар пише статиите си: „Новите немски поети“ (3, 2), „Немската книга през 1922“ (3, 3) и „Стефан Георге“ (4, 9), които Лиливев илюстрира със свои преводи. Първата статия, посветена на немското списание „Die Blätter für die Kunst“ на Стефан Георге, проследява в него изявите на поетите Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке, Алфред Момберг, Франц Верфел, Георг Тракл и др. Втората прави преглед на литературната 1922 година в Германия. Третата – „Стефан Георге“ е пространен портрет на немския поет, придружен от Лиливевия превод „Година на душата“, стихотворение, дало заглавие на книгата *Das Jahr der Seele*, 1897. Хайнрих Каспар оценява Стефан Георге като „един от най-големите поети на Германия“, у когото „живеят религиозните идеи и елинският идеал на класическата и романтичната епоха“. „Негови са – заключава той – възжеленията на Ницше за лично и обществено съвършенство... изискан естет, вълшебник на словото, майстор на римата – винаги звънка, нечакана... и преди всичко краен естет.“ По-късно по повод 100-годишнината от смъртта на Гьоте Лиливев превежда стихотворението на Стефан Георге „Ден на Гьоте“ (13, 4).

Австрийският поет Хуго фон Хофманстал е също сред духовно сродните на Лиливев, когото той поставя в обществото на най-големите европейски поети на своята съвременност. „Смъртта на Пол Суде съвпадна с

трагичната смърт на един истински представител на старата австрийска аристокрация, в жилите на когото течеше кръвта на три велики раси: латинска, германска и семитска – Хуго фон Хофманстал. И аз си мисля какъв прекрасен поет би посочил на света френският критик, ако познаваше по-отблизо сегашната австрийска поезия. Да би усвоил дори мнението на Стефан Георге и на хората от *Die Blätter für die Kunst*, за които поет, роден австриец, или има значение като немски поет, или няма никакво – Суде без друго, би повторил повтаряното от Пенчо Славейков: – ако не беше Ленау някога и Хуго фон Хофманстал сега, за австрийците като лирически поети никой нищо нямаше да знае. А Хофманстал е наистина австриец, говорил диалекта на Лихтенщайна и Метерниха, и немски поет, благословен с вдъхновената ръка на Гете. Негов роден град е Виена, негов любим художник е Бьоклин, негово мощно средство за израз е немският език.“

Условното „ако би“ – любимо наклонение на Лилиев – срещахме го на възлови точки и в лириката му, тук, в критическия текст прозвучава хипотетично и деликатно утвърдително и заедно с това категорично. Реторическата фигура е внушителна и точна. С изключително разбиране и любов е написан този текст, в който Лилиев проектира сякаш собствената си мечта за литературна биография – „Още ученик, „сам едно стихотворение“, за да се скрие от строгите правила на гимназията, той печата под псевдоними – Теофил Морен, Лорис – от които се освобождава, щом свършва гимназия. Едва седемнадесетгодишен, превежда Еврипида и е вече автор на „Вчера“ (1891). През 1892 пише „Смъртта на Тициана“, а през 1893 – „Безумецът и смъртта“ – най-съвършеното произведение на Хофманстала от това време. Надсловът на „малката драма“, светла като музиката на Моцарта, вече подсказва какво вълнува гениалното дете. Изправено пред вечната тайна на живота и смъртта, то бленува да изживее живота си като книга. Смъртта е пред него като „велик бог на душата“...

Тук става ясно защо от драмите на Хофманстал нашият поет избира да преведе именно „Електра“¹⁴. Тази драма с познат образец от античната класика „споява строгата традиция със съвременната чувствителност и създава от заетия вечен сюжет нещо свое“. В творчеството си Хофманстал пресъздава известни образци, „запленен от едно минало, от което сякаш е безсилен да се освободи“, както „сам той говори в едно свое стихотворение, че не може да отмахне уморите на забравените народи, които тегнат на клепачите му.“ За него – продължава Лилиев – „книгите са елемент от живота“, „и живеят само, когато се срещнат с една жива душа“, защото „те не говорят, а отговарят... отговарят на оня, който знае да пита“.

* * *

Навременен и внасящ доза хладен разум в разгорещените критически дискусии по това време у нас е преведеният от Лилиев през 1931 г. текст на Пол Суде „Мисли за критиката“ (12, 2). „Критиката е за литературата това, което е за литературата животът“. Така завършва този текст, който обосновава необходимостта от литературната критика и описва проблемите и трудностите на тази професия, с която можеш да си спечелиш три вида врагове сред пишещите – „тези, за които не говориш; тези, за които говориш лошо; и тези, за които говориш хубаво (което никога не е толкова хубаво, колкото те биха искали)“ – и – „Ценността на един критик се измерва по количеството омраза, което той предизвиква сред писателите“. Но пък „правото на критика произтича от свободата да се мисли и от свободата на печата, вписана в законите ни и в законника на здравия смисъл... Светците никога не са мълчали, е казал Паскал. И критиките няма да млъкнат.“ Пол Суде неслучайно тук припомня Ла Брюйер, който поставя здравето като първа необходимост за това занятие, защото никой по-добре от критика не изпълнява по-добре заповедта на Ницше „да се живее опасно“. Разбира се, авторът се спира и на предимствата на заниманието, предоставящо възможност да се ориентираш между безвкусиците и глупостите и да откриеш хубавото и значимото, радостта да откриеш гений и да работиш за неговата слава. И най-вече „да живееш сред обществото на велики духове от всички времена, да се обричаш на поезия и идеи, да се храниш единствено с тях, непрекъснато да им се прекланяш, да ги разясняваш на езичници, да им избираш верни последователи, няма нищо по-възвишено от това... Няма никакво съмнение, че то е по-славно, отколкото да бъдеш голям поет или голям философ.“

* * *

Модерното според „Златорог“ е своеобразно продължение на традицията, то е свежо наслагване върху предишни културни пластове, то е едновременно отгласване и привличане, процес, който Лилиев проследява в наблюденията си и върху нови явления във френската проза. В статията си „За романа“ (7, 2–3) той представя противоречивите критически реакции, които предизвикват във Франция новопоявилите се книги на Андре Жид “Les faux Monnayeurs” (първият роман на автора) и поредният на романиста Жан Жироду – “Bella”. Лилиев припомня най-напред основните схващания за естеството на жанра, така както се развива той във френската литература след Юго и поставя въпроса дали характеристиката на романа като жанр се изчерпва с традиционното сливане на епическото и героичното, или времето изисква и налага нови негови

превъплъщения дотолкова, че въпросът „що е роман?“ да се актуализира перманентно. Романите на двамата автори, които критиката определя като продължители на традицията на „философския, психологически, лирически и естетически роман“, поставена от Волтер, Дидро, Стендал, Гонкур, Анатол Франс и Габриеле д'Анунцио, отново проблематизират жанра и поставят критиката пред изпитание да ги определи адекватно. За романа на Андре Жид Лилиев цитира написаното от Анри Херц: „Всичко, което е писал досега, изглежда еднообразно, ограничено в сравнение с тая голяма книга... Това е по-скоро роман на романтичното, роман на романите, историята на механизма, според който действия и се възпламенява все по-близко между хората дивно вълшебство...“

„Не за пръв път се говори за Жан Жироду пред читателите на Златорог“ – пише Лилиев. „Последната книга на Жан Жироду – “Bella” – която нагледно показва как „една драма на въображението“ може да се разгърне върху лирическа основа“, иде да ни убеди в правотата на Бергсоновите думи, че изкуството на писателя се състои главно в това да ни застави да забравим, че той си служи с думи“. „Какъв е Жироду? – Реалист, импресионист? – Не зная. Зная само, че той е от ония романисти, които в основата на своето творчество слагат стилът.“ И завършва с това, което самият Жироду казва за стила: „Стилът е самият творец. Невъзможно е дадени форми на изречението да не отговарят на други в следващото изречение, които да ги допълват...“

На съвременния френски роман Лилиев посвещава още един свой текст, с откъс на превод от него. Поводът е романът “Les Thibault” на Роже Мартен дьо Гар и по-точно появата на неговата шеста част. Поетът е превел откъс от него – „София“ (10, 5). В същата книжка на списанието, в рубриката „Преглед“, Лилиев подчертава големия интерес към романа в Германия, чийто превод по препоръката на Хайнрих Ман там се осъществява почти паралелно с излизането на отделните му части във Франция. „Сбъдва се – пише Лилиев – пророчеството на Албер Тибодет, че на този роман, който има свое място в голямата традиция на европейските романи, може да се предскаже с пълна вяра бъдеще не само във Франция, но и в Европа. И наистина, в Германия романът се приема за първоредно събитие, като най-важно произведение на новата френска литература, в което с истинско художествено разбиране са отразени преживелиците на две поколения.“

Мнението и словото на Албер Тибодет е безспорно сред най-авторитетните за Лилиев. Той превежда за „Златорог“ и статията на френския критик по повод смъртта на Анатол Франс, чийто патос или по-точно липса на патос не просто споделя, но и следва като житейски и

литературен пример: „Анатол Франс беше учител в смисъла, който XVII век даваше на думата: цар! [...] Тоя цар на изкуството сияеше (гърците казваха за слънцето, когато залязва, βασιλευει) в студена светлина. Той почти беше чужд за новите литературни поколения. От огромната почит, с която беше ограден, не печелеха нито учениците му, нито подражателите му, нито дори противниците му, чиито спорове будеха слабо внимание. [...] Той не диреше тая царственост, влиянието не значеше нищо за него. Тоя чист литератор можеше да се държи над литературата, да ѝ отправя своя мъдър поглед, да я владее почти тъй, както Бергсон със своята мисъл владее мисълта“. Смисълът на това заключение на Тибодe за Анатол Франс, освен че рефлектира върху цитиращия го Лилиев, върху неговото присъствие и поведение в българския литературен живот, в много голяма степен се отнася и към присъствието и значението на литературната общност и текста „Златорог“ в българската литературна история.

* * *

Текстовете на Николай Лилиев в „Златорог“ върху европейските литератури не биха имали голямо значение сами по себе си, ако не се вписват в контекста на голямата ориентация на изданието към ценностите на европейската литература и култура. Имената и творчеството на авторите, които занимават поета, като Жорж Дюамел, Андре Жид, Жан Жироду, Пол Моран, Марсел Пруст, Анри Бергсон, Стефан Георге, Р. М. Рилке, Анатол Франс, Хуго фон Хофманстал, Пол Суде и т.н., са предмет на внимание и от много други сътрудници на списанието, които най-често имат възможност отблизо да следят културните процеси в Европа. Такива са Димитър Шишманов, Вера Грусар, Анна Каменова (която пише главно за книги и културни събития в Англия), Янко Янев, Теодор Бланк, Александър Филипов, Жорж-Асен Дзивгов, Константин Гълъбов, Йордан Мечкаров, Тодор Христов, проф. Асен Златаров, Боян Пенев, Димитър Камбуров, Андрей Стоянов и др. Пръв за Хуго фон Хофманстал (3, 5) в „Златорог“ пише Боян Пенев. За Стефан Георге (3, 7) – Константин Гълъбов; Пол Суде (10, 7) е представен от Александър Филипов и т.н.

Списание „Златорог“ е далеч от моделите на другите периодични издания на своето време – от авторските издания на Гео Милев – „Везни“ и „Пламяк“, в които над всичко стои фигурата на поета, критика, преводача и издателя Гео Милев; от „Хиперион“, в което доминират един поет и неговият критик. Еднакво е далеч както от традиционно-консервативните периодични издания, така и от модернистките и авангардните на фона на много по-широк от националния културен контекст.

През цялото си съществуване „Златорог“ запазва висотата на естетическите и литературните си критерии; следва избора си да бъде съвременен и модерен; да бъде свободен от конюнктурни увлечения и пристрастия; с което остава неповторим и неповторен модел на периодично издание в своята съвременност и след нея.

¹ Модернизмът в теорията на обществените науки – история, социология, антропология – все повече се възприема като множествено понятие („множествената модерност“), като резултат от срещите, разминаванията и сблъсъците на новото и различното мислене със старото, познатото и традиционното в областта на философията и религията. Това е основанието ми за употреба на понятието в множествено число. Различните *изми* в българската художествена култура се появяват в забързана последователност и без да успеят да придобият самостоятелна значимост, допринасят за пълнотата и особения чар на изкуството и литературата ни през по-голямата част от първата половина на XX век. Вж. **Артог**, Фр. Режим на историчност. Презентизъм и изживявания на времето. София, 2007.

² Вл. Василев подчертава, че само за периода 1924–1926 според статистиката на Народната библиотека в България са излизали около 200 периодически литературно-художествени издания. – **Василев**, Вл. От пет години насам. // *Златорог*, 9, 1928, № 4–5, 9–10.

³ Пак там.

⁴ **Василев**, С. Литературният мит Владимир Василев. В. Търново, 2000, с. 119.

⁵ Голямо влияние върху светогледа на поетесата по това време оказва българският вариант на антропософията – дъновизма, намерил широко разпространение у нас, както и в САЩ и Европа.

⁶ **Василев**, Вл. Между сектантство и демагогия. Статия първа. // *Златорог*, 4, 1923, № 2.

⁷ Пак там.

⁸ Пак там.

⁹ Превод на Николай Лиливев.

¹⁰ Тезисите са: 1) Всяко стихотворение дължи своя поетичен характер на една тайнствена и обединяваща действителност, наречена „чиста поезия“; 2) Всяко истинско стихотворение излъчва някакво смъртно очарование, което е първично, независимо от смисъла; 3) Поетическият смисъл превишава формите на словото и не може да се ограничи от рационалното познание; 4) Няма поезия без словесна музика, но тая музика трябва да носи благоухание, което предава най-съкровеното в душата ни; 5) Всяка поезия е вълшебство, чрез което се разкрива несъзнателно състояние на душата, което възниква у поета, преди да са се породили изразените от него мисли и чувства; 6) Всяка поезия крие в себе си мистично вълшебство, което я слива с молитвата. („Всички изкуства, всяко със своите магични средства – думи, ноти, багри, линии, – се стремят да се слеят с молитвата“.)

¹¹ **Антова**, Цв. Писма на Николай Лиливев до Боян Пенев. // *Лит. мисъл*, 1974, № 1.

¹² Фридрих Гундолф (1880–1931) – историк на литературата, изследовател на Шекспир; приятел на Стефан Георге и сътрудник на „Die Blätter für die Kunst“; автор на книга за Гьоте.

¹³ Повече за превода на „Електра“ на български и постановката ѝ в Народния театър през 1930 г., както и за неосъществената режисьорска идея на Гео Милев да я постави,

вж: **Мутафчиева, Я.** Австрийската драматургия и нейната реализация на сцената на Народния театър от началото на века до 1944 година. София, 1987.

В предговора си към това ценно изследване проф. Любомир Тенев засяга въпроса доколко „Електра“ е импресионистична или експресионистична драма. Яна Мутафчиева очевидно съзнателно и разумно, без да засяга този проблем, се спира и исторически обосновава режисьорското решение на Н. О. Масалитинов, което той намира в диалога с класиката (Софокъл – Хофманстал). Този подход се оказва за времето си много удачен и осигурява, заедно с конгениалния превод на Лилиев, големия успех на постановката.

Цветана Георгиева

КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ИЗКУСТВОТО НА ИВАН ГРОЗЕВ ОТ СТРАНИЦИТЕ НА „ХИПЕРИОН“

През 20-те години, когато Иван Радославов, поддържан от Теодор Траянов, започва да издава „Хиперион“, списанието целенасочено дава енергия на нов тип религиозно-символистично творчество, като се оттласква от „школата“ на Пенчо Славейков, вдъхновила немалко следосвободенски творци. Пенчо-Славейковото схващане, че Бог е мъртъв и че божествен е Свръхчовекът, Човекобогът, отстъпва място на личността, стремяща се към постигане на божественото чрез усъвършенстване (теософски и антропософски възглед), но и поставена в услуга на обществения интерес.

Обединени от подобни представи за творчеството и твореца, сътрудниците на сп. „Хиперион“, за разлика от кръга „Мисъл“, вече не гледат на българската литература като стремяща се „да се уподоби“ на европейската, като на литература, която следва европейската естетическа система. Те не създават културологеми и не пропагандират гръмко възгледите си, а се уповават на това, че макар и разбираеми само за посветените, ценностите им служат на духовните идеали на нацията и на човечеството. Като се започне от Димо Кьорчев, след него основателите на „Хиперион“, Т. Траянов и Ив. Радославов, Иван Грозев и още редица творци се обединяват около идеята за изкуство, което ще усъвършенства човешката личност; същевременно те се дистанцират от външното публично брожение на други групи писатели, проповядващи социална справедливост и революция. Ако Пенчо-Славейковата епоха в българския модернизъм се стреми да утвърди твореца като свръхчовек и да обособи елит, противопоставен на тълпата, за символистите от 20-те години творецът е един от „посветените във висшето Божествено изкуство“ и пророк на бъдещето.

Трябва да се отбележи също, че сътрудниците на „Хиперион“ споделят ценностите на „свободното зидарство“, което има много общо с философско-етическите и религиозните (теософски) представи, модерни в началото на века. В този смисъл и на самите масонски възгледи може да се гледа като на форма, в която се отливат общохуманните ценности на българската култура¹ от 20-те години на ХХ век.

От страниците на „Хиперион“ Иван Грозев дава израз на пристрастието си към масонството, без да го подчертава специално. (Грозев е

основател на комасонска ложа², а тези ложи не са смятани за истински принадлежащи към масонството.) Но по-важното в случая е, че като писател (драматург, поет) теософ и масон, Иван Грозев е най-последователният привърженик на религиозно-мистичното по страниците на сп. „Хиперион“. Неговата програмна статия „Новото изкуство“³ дава представа за ключови религиозно-мистични идеи, които се стреми да отразява списанието, очертава естетическите и моралните възгледи на писателя и неговата концепция за изкуството.

„Новото изкуство“ се основава на тезата, че стойностното творчество е подобно на свещенодействие, което се твори в *Храм*⁴; свързано със сакралните ценности, то е пътят, „възможването към безсмъртие, чрез светло преобразование“. Задачата на изкуството според писателя не е „да разжегва страстите“, а да „събужда Божеството у човека“. Изкуството е призвано да отбелязва „стъпките на човека към Вечното“, а по тези стъпки може да се съди за духовния ръст на личността в стремежа ѝ да въплъти в себе си божествения идеал. Същевременно ролята на **поета** Грозев вижда, първо, като *жрец* на „чистата истина“, който не се поддава на делничното, и, второ, като *пророк*.

За пророческата личност *Николай Бердяев* отбелязва в „Дух и реалност“, че тя говори с Бога и е обладана от Божия дух. Освободен от властта на света, природата и обществото, пророкът е прозрял истинския път. Профетичният духовен опит според философа на религията е обърнат към социума, той дори е революционен, противоположен е на апатията и равнодушието по отношение на света и историята⁵. Освен възгледите на Бердяев Иван Грозев навярно споделя още идеята на *Гьоте*, че творческият екстаз на поета и боговдъхновението на пророка са от едно и също естество; но докато поетът може да се отклони от божественото си призвание, пророкът, отричайки себе си, трябва да служи на една върховна воля. Важно изискване според Иван Грозев е готовността на поета за *мирова жертва*, което означава готовност „да изпепелиш в себе си житейските страсти и вълнения“ и преминавайки през „очистителния пожар“, „през кладата“, по думите на *Валери Брюсов*, „да запалиш за хората огъня на Прометей“, да ги направиш близки на божественото изкуство⁶. С типичния за окултната мистика език Грозев сравнява поета с алхимика, който трябва да намери философския камък, за да превърне метала в злато; по същия начин, чрез „творческия огън“, поетът „претопява елементите от тъмните рудници на човешката душа“, за да им придаде „златен блясък“.

Втори важен проблем на новото изкуство според автора на статията е необходимостта да се осъзнае превъзходството на **познанието чрез мистика** в сравнение с това чрез разума. Изхождайки от религиозно-теософски

представи, Иван Грозев предполага, от една страна, съществуването на „човешка наука“: „изкуствен строеж на грубия емпиричен ум“, постройка от хипотези и теории, върху която се гради изкуството, стремящо се да затвърди владичеството на човека над земята. А от друга страна, съществува „(...) науката на Царете на Духа – Онези, които обитават по най-високите върхове на битието и още не са слезли между нас да работят“.

Писателят противопоставя позитивистите (Огюст Конт), материалистите и опитното знание, външните факти на феноменалния мир, чийто плод е реалистичното изкуство – на Свръхчовека, метафизиката, степените на човешкото еволюционно развитие (разбирано в теософски смисъл – като верига от прераждания). По подобие на „слепите“, героите на *М. Метерлинк*, той вижда трагизма на съвременния човек именно в невъзможността му да се откъсне от земното и да погледне на света с духовни очи. За Грозев „стъпката от Зола до Верхарн“ означава много повече от метафора, с която си служат две различни поколения творци. Изкуството на *духовното прозрение*, на *интуицията* е плод на новото възприемане на света. Авторът привежда като пример най-характерните моменти от философията на *Анри Бергсон*, с която намира допирни точки в областта на мистичното: „вулканичните избухвания“ на твореца, които разкъсват стройно групирани аргументи на ума, „творческият вихър“, „чудото-откровение“; за Бергсон – те са израз на интуицията, а за Грозев – разкриват различни светове с „окото на духа“.

Според статията „Новото изкуство“ израстването на твореца се осъществява в три форми: *учен – гений – мистик*; тези форми същевременно са три възходящи *стъпала към Бога*. Ученият е човекът на рационалните доводи и емпиричното знание, но само на гения е дадена способността „да надзърне отвъд с окото на Духа“, защото той „е развил у себе си висшия разум и съответно с това и своето духовно прозрение – интуицията“; геният несъзнателно е изразител и агент на природните творчески сили. На третото стъпало на развитие са мъдреците, поетите и светците-мистици, притежаващи по-висши дарби – ясновидство и умение за мистично сливане с Първопричината, с творческия дух. Това са Христос, Кришна, Буда, Хермес, Орфей, Питагор – възплъщенията на Свръхчовека в историята, вместилището на космическите сили, демиурзите.

Естетическите идеи на Иван Грозев са резултат от неговия мироглед на *теософ*. В основата си те са утопични, но, от друга страна, са в унисон с епохата на грандиозните проекти от началото на XX век (социални, икономически, държавни, религиозни). Такива са например идеите за наука и изкуство на Свръхчовека, за Пътя на просветлението на човека чрез ново (духовно) раждане, в мистичен екстаз. Върху стила, системата

от ценности и виждания за литературата и изкуството на учителя и писателя Грозев слага отпечатък и принадлежността му към българското масонство⁷ (такъв например е вече коментираният образ на „новото Храмово Изкуство“⁸).

Съгласно масонските идеали на делото⁹, в областта, в която работи Ив. Грозев – литературното творчество и критиката, той се стреми да подчертае етическата ценност на любовта и саможертвата, както и необходимостта от самоусъвършенстването. Тези възгледи намират отражение в специфичния му стил, свързан със символиката на езотеричните учения. На различни нива на текста в „Новото изкуство“ например се появява мотивът за *превращението* (метаморфозата, духовното преобразование): както „се превръща какавидата в пеперуда“ – от личността трябва да се роди „новата Психея“, с нов тип сензитивност, пригодена за свръхчувственото. Това се е случвало с посвещаваните в древните мистерии и трансформацията на личността действително е характерна за всички езотерични учения¹⁰. Подобна трансформация Грозев схваща като „ново раждане чрез мистична смърт“, а за процеса на превръщане авторът използва метафори от алхимичната дейност (от металите се получава „злато“ или „огнено-чудо-откровение“).

Писателят подбира такива образи символи, които в древните митологични системи олицетворяват мистичното прераждане: древната птица *Феникс*, изгаряща и възраждаща се от пепелта си, *прикования Прометей*, чиято жертва дава огъня на човечеството, страданията на *Христос*, „гения и Богочовека“, в неговия Път към просветление на човечеството, саможертвата на *Херкулес*, пригответил кладата, на която да изгори, за да отлети към боговете. Когато се роди от такова духовно преобразование, Новият човек, чрез *съзерцание* и медитация, ще попадне в света на Платоновите идеи, в царството на нетленната красота, пред лика на Бога.

„Вътрешното лицезрение“ е единственият път, по който може да се постигне истинското познание; това е път, извървян от светци, пророци и мъдреци. Тази своя теза Иван Грозев илюстрира с примери от древногръцката философия – Платон, Порфирий, Емпедокъл, най-вече Плотин – личности, които са постигнали *мистично* познание за тайните на всемира. Той изразява възхищението си от мистичното преживяване с думите: „(...) който е вкусил веднъж от меда на съзерцанието и екстаза, той напуща любовта и всяко човешко изкуство; така пътника, който броди из царски дворци, забравя великолепието на приказните царски чертози, щом види Царя“¹¹.

„Царят“ на психичното е досегът на индивида със свръхсетивното, екстатичното състояние и проникновението. *Мистиката* според автора на статията е несравнима с красотата на видимия свят и дори с „наподобената

красота“ (на идеите и символите в изкуството) – тя е същинската Безусловна красота, Неизказаното, при което се изпитва такова блаженство, че човек забравя не само земята, но и себе си като личност. В допълнение Грозев се аргументира с доводи от съчиненията на своите съвременници Ани Безант и Елена Блаватска, като изтъква, че теософията дава ключ към всички мистични прогресивни идеи, които съществуват или са загатнати в историята на културата: от индуизма, през неоплатониците, християнската мистика и алхимията – до свръхчовека и създаването на новата културна раса.

На въпроса, кое изкуство може да бъде наречено ново, модерно, Иван Грозев дава еднозначния отговор, че само символизмът притежава истинска духовна сила. Символизмът се крепи върху представата за метафизиката на света, върху субективизма на познанието и най-вече получава познание и го отразява чрез „душевните органи“, а не чрез разума:

В модерното символично изкуство ние имаме смътни отблясъци от един тайнствен и загадъчен свят – доловени в неясни образи (...), пробудената човешка душа (...) троши железните догми на днешната позитивна наука (...), застава цяла обнажена и възне в мрака на Вечното...¹²

В тези редове писателят дава тълкование на символизма през мистичните представи – като процес на познание, в който човек се издига до Вечното.

Авторът на статията различава два подхода, два типа символистично творчество: „ляво течение“, което отива до крайност в своето отрицание, руши собствените си основи, унищожава всяка цел и път. Неговите представители се съсредоточават върху творческия процес, „себеразнищват се“, докато стигнат до Нищото. Под „ляво“ писателят има предвид т. нар. декадентство, типа творчество, близък до „индивидуалния символизъм“ или до крайния субективизъм. Същевременно „дясното течение“ долавя вечните закони и се стреми да проникне в тайната на творението; то е позитивно и креативно. Изкуството според Грозев трябва да бъде не „път към проваляне“, а „нагорен път“ – „възмогване към нов свят и ново битие“, „богостроителство“, достигане на определена цел. Представителите на този втори тип **универсален символизъм** са художниците, които имат призванието да внесат в света хармония, „да издигнат земята към ново небе“.

По този повод Иван Грозев влиза в спор с идеите на *Станислав Пшибшевски*, който също споделя теософски религиозни виждания, но отрича целта в изкуството и определя като единствен идеален образ абсолюта – душата. В резултат на такава позиция изкуството не може да бъде подчинено на определена идея, настоява Грозев, не може да се придържа и към

определен морал. Що се отнася до моралните ценности, тяхната релативност доказва и творчеството на самия Пшибишевски.¹³

На Иван Грозев са близки обаче идеите на *Стефан Маларме*, според когото изкуството и религията образуват висш синтез, а творецът има задачата да се откъсне от реалистичното възприятие и да построи стройна система от символи; в нея „да се отобрази крайната Идея на всичко, що съществува, т.е. последния стадий на богопознанието: „L'art c'est la manifestation mystique“¹⁴. Грозев споделя възгледите на Маларме, че *символизмът е в тясна взаимовръзка с метафизиката, мистиката и теологията*, че представя света като йерархична система от символи, подчинени на чистите идеи, които в своята съборност образуват „la divinité“. Маларме възприема всеки символ за видимо възплъщение на вечната същност; вселената вижда като „безконечен трактат“, всеки предмет – като „особена буква“, а „съвкупността на всички неща“ – като „проява на божеството“. Смисльът, заключен в този „божествен символичен трактат“, според Маларме може да се постигне чрез изкуството, науката и религията. Външните символи са посредници между човешкото съзнание и божеството, а „(...) същността на тая символична метафизика, нейният таен огън е екстатичното вдъхновение на чистия мистик“.

Под влиянието на Маларме Иван Грозев оприличава установяването на аналогии между всички неща и символи в йерархията на мировата система с писане на „мистичната книга на Божествената мъдрост“. Генезиса на този образ авторът намира още в учението на *Платон* за Логоса (Върховната идея, Божеството), който обгръща в себе си йерархията от подчинени идеи, „тъй както видимата вселена – възплътената мисъл на Бога – обгръща в себе си всички същества – проявените идеи във време и пространство. Вселената е (...) видимото тяло на Бога Слово, който става плът“.

Цитираните идеи на Маларме и Платон дават още един повод да се подчертае ролята на религиозно-мистичното преживяване като път към Богопознанието, за което настоява статията. Това преживяване е „божествената природа в нас“, „свръхразумът, тъждествен с Мировото Съзнание“, то е начинът *емпиричният човек* да бъде заменен от *духовния*. Грозев отхвърля разума и логиката, след тях несъзнаваното (скритата част от човешкото съзнание) и чувствата (израз на емоционално-телесната природа на емпиричния човек), за да подчертае ценността на *свръхсъзнанието* – преминаването отвъд, в областта на откровенията и на религиозно-мистичния опит. В края на статията той посочва задачите на новото изкуство и следователно на българския символизъм: да пробуди творческите сили на всеки човек, като го одухотвори; изкуството да бъде използвано като „златен мост, по който душата да се въземе над шеметни бездни,

по пътя на просветлението“. За тази цел артистът, човекът на изкуството, трябва да бъде не просто техник, не затворен в себе си декадент или имитатор (против които се обявява и Ницше), а изпълнител на нов завет – да се освобождава от материалното и да се стреми към духа и към Бога.

Допълнителни детайли към естетиката и поетиката на Иван Грозев добавя неговата беседа „**Изкуство и религия**“¹⁵, в която се откроява образът на *олтара-жертвеник*, символизиращ въздигането на плътския свят към небето и установяването на връзка с Всемира. Последното поражда копнежите на човека към Истината (да я познае – чрез науката и да я осъществи – чрез изкуството) и към Вечността (да я съзерцава религиозно). Нов момент е също разбирането, че науката и изкуството неизбежно стигат до *метафизиката*, а единственият начин да се преодолее метафизиката е мистиката. Бъдещият човек според Грозев трябва да съчетава способностите на учения, поета и мага-жрец. Не като се освобождава от религиозното, а обратното – като се стреми към него, човекът трябва да се уподобява на Божественото; човекът стои най-високо от всички същества именно „с изкуството си да се претворява и чрез религиозния екстаз да се слее дори със самото Божество“. *Религиозността* за автора на беседата е от еднакво естество с творчеството, тъй като и двете състояния водят началото си от висшата човешка природа.

Естетико-религиозните възгледи на Иван Грозев представляват съчетание на християнската идея за стремежа на човека към Бога, на теософските схващания и масонството, на древногръцката философия и мистериата – а техният обединяващ център е *мистичната способност на човека да постигне Бога*. На страниците на списание „Хиперион“ Иван Грозев създава представите за поета „жрец и пророк“ и за неговата „мирова жертва“, за „стъпалата към познанието на Бога“ (учен, гений, мистик), противопоставя сегашното утилитарно време – на миналото (разумът срещу мистиката) и определя два типа символистично творчество: универсалното – срещу крайно субективистичното. С естетическата си и религиозно-етическата си концепция за изкуството Иван Грозев заема своя позиция на духовно лидерство в „Хиперион“ и най-вече негова е заслугата за утвърждаването на вкуса към християнската и окултната мистика в символистичното списание.

За да наложи този стил, списанието публикува много творби на западноевропейски и руски писатели мистици, критически отзиви за техни текстове, а така също символистични произведения на български модернисти, свързани с мистичното. Творби на Теодор Траянов, Людмил Стоянов и Емануил Попдимитров се печатат в почти всеки брой от първите годишнини на списанието. Тук излизат също мистичните драми на

Иван Грозев, драматичните видения на Боян Дановски, символистични стихове на Димитър Пантелеев и Атанас Далчев. *Иван Радославов* помещава концептуални статии, в които излага своите възгледи за *символизма като вечно изкуство*: „Българският символизъм: основи – същност – изгледи“¹⁶, „Родно или чуждо“¹⁷, „Делото на българския символизъм“¹⁸. Той създава също серия от „портрети“ на поети символисти (Л. Стоянов, Тр. Кунев, Ем. Попдимитров¹⁹, Т. Траянов, Д. Дебелянов, Хр. Ясенев, Н. Лилиев) и по такъв начин очертава кръга от творци, които съчувстват на идеята за универсалния символизъм. *Людмил Стоянов* също се изявява като критик на литературата и изкуството (в статиите „Славословие на словото. Преображения на българския дух“, „Александър Блок“, „Пенчо Славейков. Човека и поета“, „П. К. Яворов. Поет на любовта и смъртта“), а *Емануил Попдимитров* популяризира философията на Анри Бергсон (в статиите „Анри Бергсон. Философия на интуицията“ и „Що е изкуство?“ Из „Естетиката на Бергсона“, „Неовитализмът и съвременната натурфилософия“). Публикуват се бележки за композитори, художници и поети символисти – мистици и масони (за Борис Георгиев, Михаил Врубел, Йоханес Брамс; текстове на Емил Верхарн и Артур Рембо, „Балаганчик“ и „Сън“ на Александър Блок, „Цветя на злото“ на Шарл Бодлер, портрета на чешкия поет-мистик Отокар Бржезина).

Естетическите, религиозните и философските възгледи на най-изявените сътрудници – Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Боян Дановски, Константин Стефанов, Михаил Арнаудов и Николай Райнов – отразени на страниците на списание „Хиперион“, дават друг неизследван аспект от картината на късния български символизъм, обърнат към мистичното и етиката на новия човек.

¹ „Свободното зидарство“ у нас се е оформило като институция, която чрез науката, социалната организация и възпитанието се е стремяла да развива доброто в човека и да направи хората по-достойни и „по-алтруисти“, както отбелязва в книгата си Д. Ведър. На подобна цел са служели откровено масонските издания „Свободен зидар“ (1922–1924), „Зидарски преглед“ (1924–1931) (използвани от тесен кръг читатели), „Акация“, под ръководството на проф. Асен Златаров и „Зидарски вести“, бюлетин, чийто първи брой излиза през 1918 г. Друг тип са изданията, на които масоните само са сътрудничели, за да популяризират идеите на „свободните зидари“, като в. „Зора“ (Йордан Бадев), в. „Мир“ (Борис Вазов), в. „Воля“ (Симеон Радев), многотиражките „Балканска трибуна“ и „Пряпорец“, „Напред“ (Чавдар Мутафов). Масонски схващания се откриват също във „Вестник на вестниците“ и „Народност“ (където пишат Михаил Арнаудов и Йордан Бадев), както и във в. „Македония“. Към масонския печат за широката публика се причисляват изданията „Свободно мнение“ (1913–1914 и 1922), „Мироглед“ (1922–1923), „Полет“ (1923–1924) и „Заря“ (1929–1932).

² В книгата си М. Иванов посочва Николай Райнов и Иван Грозев като „активни дейатели-теософи“ (масони). В средата на 20-те години, с енергичната подкрепа на

С. Ников, двамата създават комасонска ложа. (Вж. **Иванов**, М. Страници за българското масонство. Пловдив, 1992, с. 38.)

Комасонските ложи, четири на брой, наброяват около 310 души. Първомайстор на ложа „Богомил“ известно време е бил Иван Грозев (вж. **Богданов**, Ив. Синовете на вдовицата: Масонство и масони. С., 1994, 137–138).

³ **Грозев**, Ив. Новото изкуство. // *Хиперион*, 1, 1922, № 6–7.

⁴ Храмът е сред най-характерните масонски символи и води началото си от легендата за построяването на Соломоновия храм. Всяка масонска ложа организира свой клуб (*храм*), където провежда занятия с четене на доклади (*градежи*). Храмът според Папиус е алегория на съвършенството на човешкото сърце.

⁵ **Бердяев**, Н. Дух и реалност. // Бердяев, Н. Философия свободното духа. Москва, 1994, с. 443.

⁶ **Грозев**, Ив. Цит. съч., с. 381.

⁷ Димитър Ведър посочва, че когато през 1918 г. Великата ложа на България е била призната от деветте Велики Масонски ложи на Германия, Иван Грозев бил определен за един от поръчителите за връзките с Германия (за „Grosse Landesloge der Freimauer von Deutschland“).

⁸ **Грозев**, Ив. Цит. съч., с. 386.

⁹ **Ведър**, Д. Свободното зидарство (Франкмасонството). С., 1938. Авт., стилист. обраб. изд., 2001.

¹⁰ В „Беседа за масонското посвещаване в степен майстор“ Папиус дава пример как посвещаваният в тайната на Озирис научавал, че човек може да живее живот, различен от физическия. Такова символично „умиране“ (ритуално – поставяне в ковчег) и „възкръсване“ за духовен живот е характерно за много от посветителските архаични ритуали. Преминаването през „тайната на смъртта“ е начин да се постигне победа над страха от смъртта (вж. **Папиус**. Генезис и развитие на масонските символи. С., 1994, с. 54).

¹¹ **Грозев**, Ив. Цит. съч., с. 398.

¹² Пак там, с. 390.

¹³ По повод на преведените у нас романи „Децата на сатаната“ (1911), „По стъпките на Каина“ (1919) и „Синагога на сатаната“ (1920) Томаш Бурек (в статията си „Пшибишевски изкустелят“) нарича Пшибишевски „мистик, отровен от неверие, обременен от атеистичното наследство на епохата“. Окултизмът, демонологията, черната магия, теорията за „астралната“ гола душа, се съчетават у Станислав Пшибишевски с ексцесията, девиацията, екстатичното разрушаване на границите в любовния порив, които придобиват характера на мистичен експеримент. Идеологията на Пшибишевски, носеща названието „сатанизъм“, се основава върху мистиката и психопатологията (вж. **Burek**, T. *Przybyszewski kusiciel*. // *Stanislaw Przybyszewski w 50-leciu zgonu pisarza*. Wrocław, 1982).

¹⁴ **Грозев**, Ив. Цит. съч., с. 394.

¹⁵ **Грозев**, Ив. Изкуство и религия. // *Хиперион*, 2, 1923, № 4–5.

¹⁶ **Радославов**, Ив. Българският символизъм: основи – същност – изгледи. // *Хиперион*, 4, 1925, № 1.

¹⁷ **Радославов**, Ив. Родно или чуждо. // *Хиперион*, 4, 1927, № 9–10.

¹⁸ **Радославов**, Ив. Делото на българския символизъм. // *Хиперион*, 7, 1928, № 5–6.

¹⁹ За поезията на Емануил Попдимитров Иван Радославов пише например: „Простота и наивитет, нежна меланхолия и мистика, своеобразна ласкающа ритмика – ето тук като във фокус са отразени лъчите на неговото вдъхновено творчество“; „рамките, контурите даже на нашата съвременност изчезват, за да живеем в мира на един пантеизъм, където главен и основен елемент е мистиката на една душа, приютена плахо в нея“. (**Радославов**, Ив. Емануил п. Димитров. // *Хиперион*, 4, 1925, № 8, с. 369–372.)

Пламен Антов

**ФИЗИОЛОГИЯ НА СИМВОЛИСТИЧНИЯ ЕЗИК;
ЕЗИК И АЗ, ЕЗИК И ЛУДОСТ**

Една година след официалната поява на българския символизъм в сп. „Мисъл“ е отпечатана публичната сказка на Пенчо Славейков върху българската поезия „преди“ и „сега“. Наред с други важни неща, тя за пръв път засяга един важен семиотичен проблем – за отношението на поетическия език към логиката. Прави го по повод стихотворението на Яворов „Ще дойдеш ти“, което Славейков цитира изцяло, за да докаже, че поезията е принципно свободна от нормите на всекидневната логика; тя „няма задача да конкурира на логиката – пише критикът и добавя: – и нахалос бързи път онзи, който не идва при нея като при Пития“¹. Появата на легендарната жрица-прорицателка в Делфийския храм на Аполон тук може да изглежда реторическа случайност, но не е. Непосредствено след това Славейков припомня известния императив на Верлен „De la musique encore et toujours!“². Поезията е свързана с музиката – това най-примитивно и атавистично от всички изкуства, – за да бъде откъсната от логиката и тласната в сферите на ирационалното и езотеричното. Тя е автономна езикова територия, където действат принципно други закони, неподчинени на императива за комуникативна функционалност. Ала все пак не всичко е позволено, бърза да добави Славейков и в най-известната бележка под линия в българската литература с присъщата си образност чертае една граница, отвъд която този ирационализъм се превръща просто в умопомраченост, в шизофрения: появил се е напоследък някакъв си „умопомрачен символизъм“, който си въобразява, че всяка „безсмислица, написана в стихове“, е поезия².

Когато няколко години по-късно Вазов – архетипният „стар“ – характеризира езика на новата поезия (т.е. на разните там „символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчеловеци и незнам още какви“, както сам ги наблъсква в общ кюп), по подобен начин прибягва до езотеричното: определящо качество на този език е „тъмнотата“, старанието на поетите „да забулят с нарочита мъгла на изразите мислите си“³. Именно *тъмнотата*, т.е. пределната семантична „омекотеност“, характерна за езотеричния тип говорене, преднамереното забулване на смисъла, се налага като основен ключ към поезията на „младите“, при което рецепцията „отвън“ следва в общи линии собствените авторефлексии на тази поезия;

разминаванията – разбира се, драматични – са изцяло от оценъчен характер, не от субстанциален.

В крайния си вид подобно разминаване между знак и референт може да се окаже по-скоро предмет на психиатрията, отколкото на семиотиката. Самият Вазов в бележка във вестник „Мир“ от края на 1906 г. е пределно красноречив по повод новите стихове на Яворов: „Де, джанъм, не се втилявайте! Имайте почит към читателите си. Или пишете за обитателите на лудницата?“⁴ Най-категорично ситуацията обаче е диагностицирана в известната статия „Декаденти и семковщина“ от проф. Стефан Младенов през 1924 г. по повод представителната саморефлексия на зрелия български символизъм – антологията „Млада България“ (1922) – и най-вече за сметка на неговия „корифей“ Теодор Траянов. Авторът на „Пилигрим в черно“ настойчиво и без никакви уговорки е окачествяван като „душевноболен“ и „умопобъркан“ (с. 246)⁵, а стиховете му – имащи значение само като „психопатологични документи“ (с. 229), като „поетическа психопатия“ (с. 232), та дори – колкото и странно да ни звучи по адрес точно на Траянов – като „халюцинации на един сексуален психопат“ (с. 238), и в крайна сметка като „несвързани тиради на един болен субект“ (с. 240), изпълнени с „осезателни, слухови и зрителни халюцинации, изобщо с усещания, характерни за известни видове душевни болести“ (с. 239).

Именно констатираната семантична „несвързаност“ е главен аргумент в патоса на професора, т.е. своеобразните, както той ги нарича, „съчетаения на несъчетаемото“ (с. 232) и „съединения на несъединимото“ (с. 248). Критикът упорито се опитва да чете поезията на Траянов и на повечето от останалите автори в антологията *отвън*, от позициите на една всекидневна референциална логика, предполагаща по презумпция идеално съответствие между знак и означаемо, търси в нея някакъв *логически* порядък, а вместо това открива само „безсмислици“ и „логически невъзможности“ (с. 239).

Установил отсъствието на тази предпоставена веществена и психологическа референциалност, Младенов изтъква като основно качество на тази поезия нещо, което той определя като „един шаблонен маниер на пресилени и безсмислени контрасти и антитези“ (с. 247-248) и „нескончаеми съединения на несъединимото“ (с. 248) от типа на „каменни мъгли“, „безкраен миг“, „на огнена целувка хладний дих“, „хлад в разгоряло сърце“ и прочие „семковщини“. Нещо, което ние по-нататък тук ще мислим: 1) като *хипертрофия на символистичния език* и 2) като *езиковизация на самата символистична поезия*. Като хипертрофия на символистичния език в един устремно ескалиращ процес на езиковизация на

самата символистична поезия. (Впрочем, фактът, че проф. Ст. Младенов е преди всичко езиковед, едва ли е без значение за начина, по който поставя проблема, макар това да не личи пряко в текста.)

И така, можем да обобщим, че рецепцията на символизма в България от момента на появата му та до самия му край рисува една все по-отявлено клинична картина. Картина на невменяемост, която можем да специфицираме като *артикуляционна*, като неадекватност на артикулацията. Проф. Ст. Младенов е абсолютно прав. И без да привеждаме цитати от специализирани трудове по психиатрия, можем да очертаем една продуктивна аналогия, доколкото речта на шизофреника се характеризира със същите признаци, които са разпознати в символистичния език: алогизъм, несвързаност, хаотичност, отсъствие на причинно-следствена зависимост. (Ст. Младенов няма да пропусне да отбележи за „творчеството“ на „траяновци“: „може човек да размества стиховете и строфите, както си ще, може да чете от края към началото отделните стихове и всички строфи – разлика особено няма да има. И във всички случаи само едно е неизменно – че няма връзка между отделните изречения или, ако щете, „образи“ и „чувства“ (с. 239). Впрочем, „траяновци“ само следват нещо, което през 1906 г. концептуално е задал Яворов в „Две хубави очи“.) Това са все признаци, които един друг научен жаргон би описал като разрушена референциалност, като липса на съответствие между знак и означаемо, като разпад на синтактични връзки и смислови контексти. Или просто като „процес на откъсване от референта“, както определя вътрешния етос на символистичния език Нина Илиева в едно от най-задълбочените изследвания по проблема⁶. Думата-знак е престанала да обозначава една повече или по-малко разпознаваема емпирична реалност.

Именно този процес ние тук мислим като специфична хипертрофия на символистичния език – едно самопричинено и насочено към самото себе си битие на езика. Хипертрофия, която тук ще ни интересува главно като ставаща за сметка на психо-биографичния, професионално проектиран в творбата Аз. Тъкмо онзи Аз, който проф. Младенов така настойчиво търси в „Млада България“, донякъде подведен и от съставителя на антологията (в предговора Ив. Радославов малко безотговорно и наслуки говори за „непосредността, искреността и топлотата на своите преживявания, настроения и идеи“ в поезията на „младите“). Проф. Младенов енергично отрича наличието тъкмо на подобна индивидуализираща професионалност. И това неналичие е оценено с негативен знак, качествено е като липса, т.е. като недостатък, защото е обсъждано от презумпцията, че символистичната поезия, както и всяка друга до този момент, се основава на едно саморазбиращо се съответствие между знак и референт;

бидейки поезия, тя бездруго артикулира някаква „душа“, реален психо-биографичен Аз. И ако професорът отделя от общата шизофрения няколко имена, и преди всичко Димчо Дебелянов, то не е просто от почит към мъртвия, а поради незатъмнената докрай референциалност на неговата лирика – за разлика от останалите, той е „истински поет“, защото творчеството му е една „сърдечна, искрена, топла поетическа изповед“ (с. 249).

* * *

Всъщност тук е мястото да споделя, че целият този проблем възникна пред мен тъкмо във връзка с Дебелянов. Сблъсках се с него при работата си върху статия за поета по повод юбилейна конференция през пролетта на 2007 г. В процеса на работа постепенно се очерта един страничен за намеренията ми сюжет, който нямаше как да подмина, но в който тогава не исках да се задълбоча, защото това би тласнало изследването ми в съвсем друга посока. Проблемът за вътрешната природа на символистичния език. Написаните тогава страници нито бяха прочетени на конференцията, нито влязоха в писмения вариант на доклада, предназначен за сборника. Но те се превърнаха в ядрото на една специална бъдеща разработка. Тази.

Въпросната статия за Дебелянов представляваше опит за феноменологичен прочит на стихотворението „Един убит“, и по-точно – прочитът му като гранично, екстремно свидетелство за сблъсъка между феноменологично и екзистенциално. И още по-точно – за краха на феноменологичния модел на света и неговата вътрешна трансубстантивация в посока към екзистенциалното. Интересуваше ме главно сложният начин, по който символистичният Аз открива Другия, но не съвсем и не докрай. В този смисъл като необходими за конструирания от мен сюжет – едновременно литературноисторически, философски, антропологически – по един самопонятен начин се очертаха фигурите на Хусерл и Хайдегер.

Това, което тук ще ме интересува, е иманентната, собствено *езиковата* рефлексия на същия проблем. Тезата ми също няма как да подмине – макар и само като общ фон – фундаментални постановки на Хусерл и Хайдегер, най-вече онази феноменология на смисъла, която задава първото „Логическо изследване“ на Хусерл от 1900 г. и цялостното ѝ развитие по-сетне в „Битие и време“ (1927). И вече в един по-тесен лингвистичен аспект – Якобсоновата схема на комуникацията и следващата я, но и спореща в отделни моменти с нея „Теория на интерпретацията“ на Рикор. Без да бъдат натрапчиво експлицирани в текста, това са някакви необходими жалони, които маркират едно общо философско-лингвистично проблемно поле, един фон, върху който ще се опитам да проектирам

конкретни реалности в българската модерна поезия в един кризисен за нея период. Ще съсредоточа вниманието си предимно върху периода на българския символизъм, но с ясното съзнание за относителността на подобни периодизационни фрагментации на един цялостен и непрекъсваем в същността си развоен процес, доколкото символизмът, от една страна, ескалира по-ранни натрупвания, а, от друга страна, естествено предпоставя по-нататъшната си радикализация в поетиката на авангарда. Мислейки по този начин символизма като средищен, преходен етап, ще се опитам да видя как фундаменталният разлом Език-Свят се акумулира в периода, да кажем, 1906-1916 г. и как възникналата криза се разрешава в периода, да кажем, 1916-1925 г. като процес на вътрешно самопреодоляване на символизма. Но още по-важната ми цел е не развойно-историческата диахрония, а синхронната проекция на тази криза, разглеждането ѝ като иманентна, *вътрешно* присъща на символистичната езиковост.

По-специално в този сюжет ще ме интересува мястото и статутът на лирическият Аз, драматичната му разполовеност между Езика като апсихологическа структура, от една страна, и реалния свят, „природата“, от друга – светът едновременно като *вещна*, като *историческа*, но и като *психобиографична* реалност, с цялата вътрешна сложност на тази констелация.

Преди да нагазя в проблема, трябва да заявя, че – да, разбира се, далеч съм от мисълта, че българският символизъм има самосъзнание за цялата тази мета-сюжетика – самосъзнание, което да е пряко артикулирано в манифестните му текстове. Известно е, че българският модернизъм е, общо взето, слаб по философия.⁸ Читаният за най-философски манифестен текст на българския символизъм – „Тъгите ни“ – е всъщност едно есе, което по твърде лежерен начин компилира различни идеи, които, така да се каже, се носят във въздуха на епохата. И в своя еkleктизъм се опитва да съчетае принципно несъвместими неща (напр. да представи Ницше като „баща“ на символизма⁹; впрочем в недоразбирането на Ницше Кьорчев просто следва П. П. Славейков).

Но пък, от друга страна, не е и работа на поезията да бъде илюстрация на сухи философски тези. Колкото и старомодно да звучи, бих се ангажирал с твърдението, че по-скоро работата ѝ наистина е да артикулира човешката душа, за предпочитане – конкретната душа на поета, по-вече или по-малко разпознаваема под метафизичните одежди на езиковата конвенция.

Точно за това всъщност ще става дума тук – за сблъсъка между Езика и Душата в символистичната поетика, между абстрактния Език и конкретната, биографично, социоисторически и психологически детерминирана поетова Душа.

Или другояче казано – за това, как безличната структура на Езика код се конфронтира с онова, което, следвайки Рикъор, обозначаваме като дискурс, и по-точно – с дискурса на професионалното.

* * *

За да върнем проблема към конкретните реалности, особено ще ни помогнат мемоарните свидетелства от епохата.

На едно място в своя мемоарен опус Михаил Кремен съвсем ясно представя емпиричните измерения на интересувания ни езиков казус. „Затварях се – припомня си той – в самотната си стая и подражавайки на Метерлинк („Тук в къщи лампата гори, а там в градината грей слънце“), спущах през деня завесите и четях от сутрин до вечер при запалена лампа...“¹⁰ Точно там, в този аранжиран полумрак, се раждат легендите за далечни земи, където вехнат пленени разблудни царкини и където Азът сам е „заклученик в мрачен затвор“.

И понеже в зародиша си проблемът, както бе отбелязано, възникна тъкмо чрез Д. Дебелянов, ще продължим с него. Всички спомени за поета подчертават едно драстично разминаване между реалния психо-биографичен Аз и лирическият Аз, между автора и неговата езиковизирана проекция. „Той беше, повтарям, много жизнерадостен – пише например Райна Подвързачова, – смееше се много, просто се заливаше от смях, и пееше много. Това трябва да знаят онези, които, като четат най-хубавите елегии в нашата поезия, си съставят за автора им по-друга представа...“¹¹ Подобни свидетелства впрочем са общо място в спомените за поета. Съществуват и съвременни свидетелства, според които чуждестранни туристи, попаднали в родната му къща в Копривщица, не крият простодушното си удивление защо той непрестанно пише за себе си като за „заклученик“, „след като е бил толкова жизнерадостен“¹².

Кремен също не пропуска да подчертае по адрес на Яворов, че точно когато пишел най-безнадеждните си творби („апокалиптични страхотии“, както ги нарича мемоаристът), в реалното си всекидневие поетът си оставал все същият ведър шегобиец: „Той отбягваше да говори за поезията си и когато се опитвах да я засегна, шеговито отвърщаше: „Остави, това са измислици! Поетическа фантазмагория...“ И ловко отмяташе разговора, като се впускаше в смешни и весели спомени от детинството си...“¹³

Стандартният отговор в този случай е за същностното несъвпадане на модерната метафизична душа с реалната, емпирично детерминираната поетова душа, чиято изповедност характеризира традиционната романтическа лирика. Важното, което прави символизмът, е тъкмо това – да жертва индивидуалната психология заради абстрактното, универсално-

метафизичното. Модерната душа, която той артикулира, е платонична, тя е само *идеята* за душа, душа-идея. Тя, фигуративно казано, е една душадърво, което не е нито бор, нито ябълка, нито баобаб. Тя, ако припомним закачката на Далчев по адрес на Ем. Попдимитров, е онази птица, която казва „ку-ку“, но не е кукувица. Формулирано е и кардиналното противоречие при символизма – „между високото равнище на индивидуализираност на преживяванията на лирическият субект и пределната обобщеност на поетическото познание“ (Ал. Панов) – противоречие, което води до деперсонализация, до „изпразване“ на лирическият Аз от частната му биографична определеност.¹⁴

Но проблемът, който се опитваме да поставим, започва тъкмо оттук насетне. Казано просто, отвъд гносеологическите спекулации, скрито съдържащи се в него, целта ни е да докажем, че това, което обикновено наричаме *метафизична душа*, всъщност е *един строго езиков конструкт*.

Едно от масово властващите клишета около същността на модернизма – и особено що се отнася до символизма – е, че в центъра на творческия акт, респективно на художественото произведение, е поставен Азът. Един самоосъзнал се Аз, еманципиран от общностните императиви.

Подобно твърдение намира оправдание в логиката на линейно-прогресисткия телеологизъм, в един литературноисторически план, където модернизмът се мисли като следващ, по-висш етап, дошъл да смени етноцентричния колективизъм на възрожденската епоха. Но то е, меко казано, приблизително, неточно.

Всъщност модернизмът *като вътрешна тенденция* оперира не с Аза, а с Езика, разгръща се като процес на подмяна на Аза с Езика. Това е кардиналният патос на настоящото изследване.

Модернизмът, и особено символизмът, който тук пряко ни интересува, осъществява един друг тип *загуба на Аза* в социално-колективното, само че не в неговата синхронност, в телесната и ритуалната му видимост, а чрез сублимирането на колективното в Езика като едно „структурно и културно безсъзнателно“, по думите на Рикъор¹⁵.

Фундаменталната антитеза, конститутивна за етоса на символизма, е Природа – Език. И в нея Азът е част от природата.

Затова при символизма няма Аз, няма „душа“, а само Език – надперсонална обезличаваща стихия.

Можем да кажем, че в един историко-развоен план символистичният Аз е еманация на онзи метафизичен субект, около който трансценденталният идеализъм след Кант центрира и организира света и който в

началото на XX век постига кризисната си реализация чрез феноменологизма. Той е крайната степен на просвещенската валоризация на Аза-субект, поставен в абсолютния център на света като негов единствен господар и креатор. В ситуацията на тотален солипсизъм символистичната творба е престанала да борави с „обективен“ свят, свела го е до система от знаци, до език – проекция на самия Аз. Повече от когато и да било, светът, който творбата описва, не е обективна даденост, свят-в-себе-си, а е „излъчен“ в самия акт на артикулирането му от Аза, който изглежда да е абсолютният хегемон в нея.

Закономерно установила се като финален и върхов етап в просвещенския хуманизъм, тази хегемония на Аза-субект в символистичната творба обаче се оказва относителна и привидна. Налице е тотална изпразненост от хуманистично съдържание, което води до специфичен референциален ступор.

Ако се запитаме за същността на онзи Аз, който говори в перфектната символистична творба, който се самообозначава в нея като „Аз“, ще установим единствено неговата липса – това „Аз“ на практика е празен знак, знак, лишен от референт. Едно „Аз“, зад което няма никакъв Аз. Една словесна маска, зад която няма лице, няма тяло, няма „душа“. „Дърво“, което не е нито бор, нито ябълка, нито баобаб. Лишен от каквато и да е психобиографична и социоисторическа детерминираност, символистичният Аз е само „Аз“, т.е. Аз-дума, назоваваща едно отсъствие. Конкретният Аз, Азът-природа е елиминиран като референциална първопричина на творбата, заедно с елиминирането на целия природен физис, от който е част.

Лишен от „тяло“, от референциална основа извън самия себе си, в акта на своята артикулация в текста този „Аз“ няма друга собствена реалност, освен реалността на самата артикулация. Няма до какво друго да бъде сведен, освен до *материята* на самия артикулационен акт – до Езика. Единствената му реалност е тази на самата артикулация.

Скъсал с реалните си психобиографични основания, Азът в тази поезия е само една *езикова функция*. Той е подменен от една статична система на езиков конвенционализъм, в която всеки личен екзистенциален и психологически опит е абстрахиран и сведен до езиков конструктор – до набор от клиширани езикови ядра, които трябва да го представляват в една условна, пределно абстрахирана форма.

Ситуация, в която езикът е изгубил своята чисто инструментална, посредническа функция и се е сдобил с далеч по-големи правомощия – превърнал се е в абсолютния хегемон в творбата на мястото на Аза.

Повече от всеки друг тип художествен изказ, символистичният език оперира с твърди, калцирани образни структури, които го затварят в-себе-си, придават му специфична автономност, граничеща с известна посвещенска езотеричност, превръщат го в лесно разпознаваем, лесно усвоим и още по-лесно възпроизводим език на братството („Хиперионово братство“). Затова не е случаен фактът, че нито един художествен език не е бил тъй лесен за имитиране, както символистичният; той е самата стихия на епигонството (което и на практика се реализира в абсолютната си форма чрез „Хиперион“). Епигонство, разбираемо тук и като версификационна сръчност, но още повече като крайна степен на самозатваряне на поезията в достатъчността на езика, без излаз към някаква отвъдезикова денотативна реалност (ситуация, близка, но – както ще видим – не идентична на онова, което Нина Илиева определя като универсализация на символа, чиято най-пълна реализация в българската поезия представлява според нея творчеството на Теодор Траянов, заедно с Дебеляновата поема „Легенда за разблудната царкиня“¹⁶).

Самият Яворов, чиято поезия всъщност задава този механизъм, не цени Траянов тъкмо заради тоталната езиковизация на неговата поезия (която той в анкетата на Арнаудов крайно показателно нарича *физиологизъм*¹⁷, т.е. липса на „душа“ в нея, на отвъдезикова психологическа референциалност и свеждане на поезията до нейната физиология – езика). И сам „експериментално“ доказва тази липса с нагледен урок по версификация в маниера на Траянов, като прави важно разграничение в характера на *тъмнотата* и по този начин установява разликата между оригинала и имитацията като граница между Аза и Езика – тъмнота не на нивото на езика, на артикулацията, както я разбира Траянов, а тъмнота на самата артикулирана „душа“, на един скрит зад езика реален психобиографичен Аз (тъмнота, изхождаща „от самата материя, от естеството на мотивите, които се третираг“ са точните му думи, записани от психографа; подобно на П. П. Славейков и Вазов, и Яворов не признава „пълното отсъствие на логика“ в поезията на „декадентите“, които разбирали „новото“ само „като форма, като безсмислица“¹⁸).

Тъкмо тази особеност на символистичния език, която тук определяме като хипертрофия на езика, прави границата между „оригинал“ и имитация тъй трудна за установяване; в сумрака на самодостатъчната езиковост всички котки изглеждат еднакво сиви. И ако има такава граница, тя, както загатва Яворов, минава точно *между* Аза и Езика.

В абсолютния си вид цялата вътрешна амбивалентност на казуса се съдържа обаче в самата родоначална фигура на Яворов – фигура с особено място в интересувания ни сюжет. Тъкмо Яворов е, който въвежда

изобщо проблема в българската поезия; той е, който фундаментализира Езика. Значителна част стихотворения от неговия т. нар. втори период не са нищо друго, освен перфектни езикови структури, функциониращи на нивото на своята езиковост – една струпаност на клишета, чиято референциалност няма нищо общо с отвъдезиковата действителност – предметна или психо-биографична; тази референциалност е *самото понятие за модерност*: разните вампири, чудовища, чудовищни деца, купища черни мъртъвци, размахнати криле и ред ефектни, но смислово неефективни, семантично празни и лесни оксиморони от типа „ти в пламък ще се вледениш, под кървав студ ще изгориш“, „красиви в мрачна грозота и грозни в сяйна красота“... Но тъкмо тази „звънлива тривиалност“ (по думите на Б. Пенчев¹⁹), трябва да признаем, създава „модерния“ ореол около Яворов и разбира се, отприщва онази мода на „рошавите дечурлига“, която Пенчо Славейков иронизира още през 1906 г. Именно в „Безсъници“ се натрупва един *езиков фонд*, който светкавично влиза в активно обращение и чиято преупотреба впоследствие Ст. Младенов ще окачестви без уговорки като клинично състояние.

Тоест символистичната поезия на Яворов от „Безсъници“ като цяло можем да определим като *самореференциална езикова структура* – четена сама за себе си, без помощта на някакъв външен за нея психобиографичен контекст-код, тя не сочи към нищо отвъд себе си, функционира изцяло на нивото на собствената си знаковост. Всяка друга референциалност не е собствено нейно качество, а ѝ е вменено отвън, чрез вписването ѝ в някакъв външен контекст – контекст, най-често привнесен от нашето познаване на поетовата биография, на онази литературноисторическа и обществена ситуация, чиято артикулация ние по презумпция ѝ вменяваме.

Именно наличието на този „външен“ контекст, на една особено ярка, мощна психобиографична реалност (спонтанно случена или умело дирижирана от самия поет, за да „илюстрира“ поетическата риторика – това е отделен проблем, на който другаде се спирам) е голямата, огромната разлика между Яворов и легиона подражатели – не поезията като собствено *езиков конструктор*, взета сама за себе си, извън този контекст, извън това предварително знание (ако подобно разделяне изобщо е възможно, освен като оперативен маньовър)... Впрочем с присъщата си проникателност Далчев много точно е назвал тази референциална „нулевоост“ на „Безсъници“, като я нарича преходна книга, която постига своето значение само вписана в своя външен контекст – в светлината на онова, което е било преди нея, и на онова, което ще бъде след нея²⁰, т.е. което преодолява и към което води. Тя, казано по един по-сложен начин, е *отсъстващият фокус* на явлението, на мита „Яворов“.

Впрочем подобен – и може би хронологически първият, задаващ интерпретативната парадигма – е прочитът на Гео Милев в известния предговор към неговата антология на българската поезия от 1925 г. За Г. Милев поезията на Яворов е важна тъкмо със своята средищна разположеност между романтично-конфесионалното и модерно-езиковото, между Аза и Езика (или по собствените му думи – доколкото „съчетава емоционалния принцип на Вазова и Пенчо Славейковото естетическо изискване за съвършена художествена форма“²¹). Доколкото поезията му все пак е съхранила някаква част от денотативната си функция. Отвъд Езика в „Безсъници“ има *нещо друго*, което го легитимира. Това *нещо* можем да определим като един извънлитературен контекстуален фактор, като едно предварително *знание-за* – знанието за поетовата биография и поетовата „съдба“, които езикът на „Безсъници“ всмуква, инкорпорира в структурата на книгата, превръщайки ги в *език* (неслучайно М. Неделчев мисли биографията на поета като пълноценен текст²²).

Можем да обобщим, че именно наличието на този „вазовски“ (по Гео Милев) референциален Аз у Яворов, макар и дълбоко скрит в най-символистичните творби от „Безсъници“, макар и в значителна степен вменен отвън, от нас, инжектира поезията му с уникален драматизъм, превръща я в събитие. Този Аз е голямата разлика между Яворов и онзи легион анонимни автори на стихове, които с гордост ще се самоназоват символисти. И обратно – липсата на такъв референциален пласт у епигоните на Яворов прави поезията им по-модерна, по-символистична, т.е. функционираща на изцяло езиково ниво, сведена до един самопораждащ и самопосочващ се Език, отвъд който няма Аз-природа. Наличието на Аз в символистичната поезия би я дискредитирал като такава, би ѝ придавал непълноценност, доколкото той е или *остатък* от нещо, било преди нея, или *зачатък* на нещо, идещо след нея.

След малко ще стане дума за музикализацията като определяща за етоса на символистичния език. Но тук е мястото да изтъкнем един пример от собственото творчество на Яворов, показателен за статута на музиката в този език.

Когато пред Арнаудов поетът разкрива своя начин на работа, той заявява, че музиката, мелодията, ритъмът е същинският зачатък на творбата и едва след това идва останалото („Преди всичко музиката на стиха, после иде словото, после иде съдържанието.“²³). Пасажът е широко известен и многократно цитиран, но обикновено не се обръща внимание на факта, че Яворов изрично подчертава, че това е бил методът му на работа преди „Безсъници“. Именно дотогава, през първия си период, той съз-

давал творбите си „наум“, разхождайки се и слепяйки ги „като кренвирши“ (друг обичан от критиката пасаж). Започва „да пише“ стихотворенията си – в собствения смисъл на думата – едва при „Безсъници“. И точно тогава, с появата на символистичния език, ролята на музиката като фактор, пораждащ стихотворението, изчезва; изчезва заедно с работата „наум“.

На пръв поглед тук откриваме съществено противоречие, имайки предвид, разбира се, цитирания от П. П. Славейков императив на Верлен, определящ същността точно на символистичната поезия. Но противоречието е привидно и намира своето резонно обяснение тъкмо с оглед антиномията Език – Аз и референциалната криза на символистичния език. Именно защото в „Безсъници“ изчезва онова, което Яворов нарича мотив („онова, което трябва да дадеш като реално съдържание“²⁴), т.е. референциалността на езика спрямо „външната“ реалност, стихотворението не може да бъде запомнено и изисква записването си. Това е своеобразен преход от фолклор към литература, от „наивно“ към „сантиментално“. Това вече не е органична, спонтанна поезия, а литература. Самият Яворов има ясно съзнание за това, определяйки стиховете си до „Безсъници“ като „работи не писани, а създадени“²⁵. И ако в „реалистичния“ първи период музиката предхожда творбата и я поражда, то в „Безсъници“ музиката става част от самата литературност, „влиза“ вътре в нея; тя е търсена, правена. Престава да бъде част от „душата“ и става част от езика. В „Безсъници“ вече я няма онази така важна първоначална „една мелодия в душата“, защото тук „душата“ вече не участва в творческия акт. Макар думата „душа“ да е с особена фреквентност в „Безсъници“ и „Прозрения“, това вече е просто образ, реторически конструкт. „Душата“ е деградирала до елемент от символистичната езиковост.

* * *

Едно необходимо уточнение: употребата на понятието „символистичен език“ тук е двояка: в по-широк, *литературен* смисъл, но и в строго *лингвистичен*, спонтанно интерфериращи се в полето на символистичната поетика. Мисля символистичния език като една свръхструктура, в чиито параметри се състои лингвистичната дихотомия Език – Реч (тук използвам Рикъоровия ѝ вариант Език – Дискурс като по-пригоден към „литературната“ специфика на сюжета), при което максималната фиксираност и „втвърденост“ на строго *езиковия* компонент (символистичният образ като специфичен код) проблематизира в решаваща степен, ограничава и дори отменя дефинитивната произволност и вероятност на строго *дискурсия* компонент (съобщението).

Ако дискурсът (т.е. разказът) е *събитието* на езика²⁶, то в нашия случай тази *събитийност* би се изразила чрез различни проявления на онова, което традиционно се обозначава като миметичност – най-общо казано, чрез разпознаваемостта на света в артикулиращия го език, и в частност на Аза, т.е. чрез конфесионалното в един по-тесен смисъл, отнасящ се до разпознаваемостта на поетовата „душа“. На онзи феноменологичен Аз, който е същинският и единствен производител на света, на „природата“, но от гледната точка на текста – в рамките на самата текстуалност – той сам е природа.

Тази събитийност в идеалния символистичен текст клони към нулевост. Поради своята свръхкодифицираност символистичният език е изгубил дискурсивната си функция, той не произвежда съобщение, отнасящо се до някаква реалност извън самия себе си – вещна, политическа или ментална. Абсолютно статична, автотелично организирана структура, той разказва единствено самия себе си. Езикът е единственият свят.

Семиотичното, отнасящо се до синхронията на самата езиковост, е погълнало и унищожило семантичното, отнасящо се до „външната“ реалност на Аза и света.

Символистичният свят, светът на/в идеалната символистична творба е свят-език, а самият символистичен текст може да бъде видян като перформатив. От неговия телеологичен хоризонт е елиминиран не само „външният“ веществен свят, но и „вътрешният“ свят на Аза, който (по силата на една феноменална инверсия) е родоначален по отношение на „външния“.

Тази хипертрофия на синхронния компонент на кода предопределя пълната **аисторичност** на символистичния език. Той не допуска излаз към реалността, белязана от политическото, също както не допуска излаз към уникалния свят на Аза (уникален и защото е белязан – пряко и косвено – от политическото). Той е **максималният аполитичен език** и като такъв е **перфектният Език**.

Събитието – като нещо уникално, положено във времето и пространството, политически или психологически определено – е изличено, изгубило своята историчност и сведено до един пределно аморфен смислов екстракт, флуидно реещ се извън времето и пространството.

Онова, което трябва да добавим, е, че сюжетът има едновременно своите синхронни, но и диахронни проекции; символистичният език е перфектният литературен език и като такъв той проявява една иманентна същност на литературния език изобщо, но и радикализира една определена развойна тенденция в неговите рамки.

От една страна, проблемът е принципен за езика на художествената литература, в който, за разлика от всекидневния, е налице, както пише Якобсон, насоченост на съобщението към самото себе си за сметка на „външния“ референт. Рикъор обаче ограничава максимално валидността на този принцип, свежда я до изключение от правилото, отнасящо се тъкмо до символистичния език (до един твърде „ограничен брой текстове, свързани с поетическата линия на Маларме“²⁷).

Така, от друга страна, можем да заявим, че в литературноисторически план проблемът възниква и се фундаментализира тъкмо при модернизма, и особено чрез символистичния език, който можем да определим като *абсолютния поетически език*, доколкото това е най-кодифицираният език. За пръв път чрез него езикът достига такава степен на де-денотативност, че престава да произвежда значения отвъд самия себе си.

Същинската криза на символистичния език се разгръща в сферите на дискурса, чиято (функционална) реализация е смисълът²⁸ – криза иманентна и неразрешима в собствените му рамки. Именно механизмът на производство на смисъл е коренно преорганизиран по начин, който ще доведе практически до блокиране на процеса. Това става по пределно категоричен и демонстративен начин, чрез определящия за етоса на символистичния език принцип на музикализация – един доведен до възможния максимум процес на замяна на доминиращите до този момент реторически схеми (както ги нарича Ал. Панов) с музикални, чиято основна характеристика е „възможността да се постигне художествен смисъл не толкова с помощта на съчетаването на иманентния смисъл на знаковите единици, колкото на съчетанието на сами по себе си празни откъм смисъл елементи“²⁹. Реторическите схеми, характерни за „старата“ романтическа поезия от вазовски тип (аз бих ги обозначил другояче, напр. като *номинални*³⁰), са *посочващи* и *разказващи*; телеологично насочени „навън“, те разтварят художественото пространство към реалността – психологическа и природна; социална, политическа, историческа и т.н. Нейната разпознаваемост не е проблематизирана, не е поставена под съмнение, а напротив: всички усилия са впрегнати в производство на ясен, еднозначен смисъл, който – тъкмо поради тази определяща насоченост на интенцията към реалността, към една мислена по презумпция като *обективна* действителност – практически не зависи, или *почти* не зависи, от индивидуалната воля на реципиента.

Обратно, новите музикални схеми, характерни особено за символистичния езиков опит, не водят извън художественото пространство на творбата, като е налице тенденция на плътно приближаване и в един идеален аспект на припокриване на художественото пространство със самата

структурност, т.е. езиковост на творбата. Поради липсата на ясна извънезикова референциална основа, на ясен, лесно разпознаваем физически и психологически „прототип“, който да бъде „пренесен“ като вторичен образ в съзнанието на читателя наготово, то той, читателят, се призовава за активен съучастник, за съавтор в производството на този образ, а следователно и на самата творба като цяло. Така чрез принципа за музикализация, заменил нарацията със сугестия, *разказването* на един реален и конкретен протосюжет е заменено с внушаването на една пределно аморфна, „омекотена“ представа, чието оформяне почти изцяло е оставено на читателя. Единствената фигура на автора като производител на смисъл е заменена с множествената фигура на читателя, което води до множественост на самия смисъл, до множество смисли.

Така лишена от излаз „навън“, функционираща изцяло на структурно ниво, като езикова монада, символистичната творба генерира значението си по един *апоретичен* начин – апория, основана на взаимодействието между свръхвтвърдената структурност на клиширания символистичен език и неговата пределна семантична аморфност. В центъра на тази апория се намира един основен структуроизграждащ елемент, имащ особена заслуга за задействане на музикалния принцип – символистичният символ. Сам по себе си той е напълно „празен откъм смисъл“ елемент (за разлика от обикновения, несимволистичния символ, който обикновено отвежда към едно-единствено, строго определено значение: зеленият цвят на светофара, огънатата нагоре или надолу уста в античната театрална маска). В крайна сметка тази празнота, липсата на конкретен обект-референт и конкретно, едно-единствено значение, отваря възможността, нещо повече – *предполага* нахлуването на неограничен брой такива, ала... всичките потенциални и еднакво валидни в своята потенциалност.

(Точно тук можем да затворим една скоба, отворена в самото начало на този текст с два цитата – от Вазов за „тъмнотата“ като основен недостатък на символистичния език и от Пенчо Славейков за появата на Пития при неговото дефиниране. Същият принцип на смислова затъмненост – или на „омекотеност“ – е особено характерен, определящ за езотеричното говорене. Тъкмо поради своята неопределеност, поради това, че не отправя към един конкретен референт, той едновременно отправя към неограничен брой такива, пораждащи се обаче изцяло в съзнанието на реципиента. Затова на практика всяко пророчество е вярно, сбъдва се – в своята артикулационна „тъмнота“ то скрито съдържа в себе си всяко възможно значение; каквото и да се случи реално, то вече е било предвещано. Но тази предвещаност се реализира ретроспективно – едва *след*

събитието, което словото е предвещало, и *от* него. Пророческото, питийското говорене произвежда събития в реалността, но това става едва след като самото събитие произведе със задна дата собствената си предвещаност, т.е. собствената си референция, собствената си словесна означеност.)

Но абсолютната семантична „отвореност“ на символистичния език, не просто допускаща, а постулираща неограничен брой еднакво валидни значения, на практика води до блокиране на процеса, когато нито едно решение не може да се наложи над останалите. Това състояние на референциален блокаж определяме като **колапс** на символистичния език: в акта на своята хипертрофия като език той престава да функционира като такъв, губи знаковата си функция и престава да води отвъд себе си, т.е. да обозначава. В мига на максималното си осъществяване абсолютният Език се самоанулира *като-език*. Съвършената му пропускливост вътре в самата-себе-си се е трансформирала в собствената си противоположност (всеки *реален* референт е елиминиран от неограничения брой *възможни* такива).

По този начин тъкмо максималната референциална отвореност – или „омекотеност“ – на символистичния език е тази, която произвежда една максимална „втвърденост“, превръща го в автонимична, автотелично организирана структура, функционираща на нивото на собствената си физиологичност. Структура, в която знакът не сочи отвъд себе си, не обозначава; той *е*.

За нас тук е важно да мислим процеса в неговата коекзистентност – в поетологически, иманентно езиков план, не в исторически, макар че той има своите развойни проекции съобразно конкретните литературноисторически реалности в българската поезия от нейния символистичен период, наличието на някакво развитие на символистичния език между 1905 и 1930–34 г., т.е. от Яворов до „Хиперион“, от „Песен на песента ми“ до „Пантеон“.³¹

Двата аспекта – синхронният и диахронният – са неразчленимо взаимопроникнати, при което е абсолютно невъзможно да се мислят поотделно. Историческият развой на символистичния език е, разбира се, налице, но той е относителен, доколкото се извършва *вътре* в собствените му параметри. Именно пределно хипертрофиралата структурност на този език не му позволява особено „вътрешно“ развитие, доколкото всяка структура е същностно консервативно образувание. В мига, в който си го помислим в диахронен, историко-развоен план, ние вече сме готови да излезем от него; всяко вътрешно развитие на символистичния език е

процес на самопреодоляването му. Затова неговата развойност е затворена между родоначалната, „входната“ фигура на Яворов и ред посвоему „изходни“ фигури – на Смирненски, Дебелянов, Далчев и др.

В този развоен сюжет фигурата на Т. Траянов е уникална в логиката на вътрешната си динамика между „Новият ден“ (1905) и „Пантеон“ (1934). Ако всички останали индивидуални символистични поетики регистрират излаз от Езика към „външната“ денотативна реалност, тя се движи в обратната посока – все по-навътре в Езика, все по-плътно капсулиране в него. Именно първите творби на Траянов – стихотворенията му от „Художник“, събрани през 1909 г. в „Regina mortua“ – са най-„отворени“ към реалното, психо-биографичното.

* * *

Достигнал чрез пределната си езиковизация състояние на колапс, пред символистичния език има само една перспектива – излаз от него. Това, което отгук насетне може да последва, е само един нов регенеративен акт, зараждане на един принципно нов език *ob ovo*, т.е. от яйцето на реалността, разбираана едновременно като вещна, историческа и психологическа реалност в тяхната взаимопроникнатост и неотчленимост в екзистенциалисткото *Dasein* – релативизация, която ще се открие при саморазвитието на феноменологичния образ на света в посока към екзистенциалния.

Този излаз от денотативен колапс се осъществява и по двата различни, но *функционално* равностойни начина – и в синхронен, алтернативно-паралелен план, и в диахронен, развоен, литературноисторически план. Първият – иманентно ограничен, реализиращ се в параметрите на самата езиковост; вторият – екстравертно разтворен към външните социо-исторически реалности, предопределен от тях.

Това са *хуморът* и *войната*.

Тези два начина бележат като цяло статуса и разволя на българския символизъм, но особено представителна за тяхното действие е поезията на Дебелянов, чийто личен онтогенезис, може да се каже, сменя в образцов вид филогенезиса на направлението изобщо – не само що се отнася до неговия финален, „изходен“ етап, но и в перманентната му вътрешна напрегнатост между центростремителност и центробежност. В силно съгъстен вид в творчеството му ясно се различават *фазите* на обективния, литературноисторически разгръщащ се диахронен процес на самопреодоляване на символистичната поетика „отвътре“, но под натиска на мощни външни фактори, и същевременно – в синхронен, иманентно езиков план – поезията му съдържа отделни също така ясно различими дискурсивни „*пластове*“, които съществува паралелно в нея.

Констатирахме, че Азът е прогонен от символистичната творба за сметка на езиковия конвенционализъм. Прогонен къде? Един от възможните отговори е – в **хумора**. Фундаменталното разминаване между психо-биографичен Аз и Език е намерило израз в специфична артикулационна двуезичност, в едно раздвоение, характерно за почти всички български символисти.

Хуморът тук означава нещо много повече от непосредствената си „жанрова“ определеност. Той е свободна територия извън Езика. В своята близка сатирическа ангажираност с политическия контекст, от една страна, и с автобиографичната изповедност, от друга, той демонстрира тясна обвързаност с конкретното и актуалното, с профанната реалност, с „живия“ живот, т.е. с всичко онова, което е радикалното „друго“ на метафизичния универсализъм, налице в символистичното творчество на поетите.

В един непосредствен поведенчески план бохемско-хумористичната поезия маркира едно поле на жизнерадост и виталност, на пълна доминанция на *тялото* над *душата*, на телесната долница над онзи абстрактен, *езиково* представен серафизъм, властващ в символистичното творчество на тези поети. Фактът, че огромната част от най-завършените български символисти (може би без Яворов и Траянов само) са и виртуозни хумористи, гуляйджии и бохеми, жизнерадостни и витални хора, по най-категоричен начин разобличава *чисто езиковия модус* на тяхната „висока“ символистична поезия, на символистичната поетика изобщо.

А свършената едновременност на тези два противоположни дискурса съвсем не усложнява казуса; по-скоро го разрешава, разкривайки *компенсаторната* същност на единия спрямо другия: прогонената реалност (в сферите на актуално политическото и на автобиографично-конфесионалното) е намерила начин да се завърне, макар и в една жанрово снижена форма.

Смея да се ангажирам с твърдението, че ясно очертаната жанрово-дискурсивна антитеза „хумористична поезия – символистична поезия“ е съответна на дихотомията *психобиографичен, конфесионално споделим Аз*, от една страна, срещу *метафизичния, изцяло абсорбиран от Езика Аз*, от друга.

В емпиричен план тази съвместност-и-алтернативност може да бъде „онагледена“ отново чрез поезията на Дебелянов и отново чрез изпробвания по-горе похват на разтваряне на литературните факти към техния извънлитературен или интертекстуален контекст. През пролетта на 1913 г. поетът създава поемата „Легенда за разблудната царкиня“ – един от най-енигматичните, най-„тъмните“, смислово затворени текстове на българския символизъм. Тук метафизичната „душа“ е напълно изместила

емпиричната, конфесионално споделима поетова душа. Само около половин година по-рано в сп. „Смях“ Дебелянов е публикувал поредица бохемско-хумористични стихотворения, сред които и цикълът „Бохемски нощи“ (юли-август 1912), чиято циклична структура впрочем външно е близка до фрагментарната организация на поемата. Но това, заради което правим аналогията, е тоталната различност на езиковия модус. Цикълът в „Смях“ е с много силна референциалност, или иначе казано, в него е налице силен, лесно разпознаваем автобиографизъм – и външно-събитен, битово-поведенчески, и „вътрешен“, психологически и емоционален. Не някаква метафизична, а реалната, конкретната поетова „душа“ е снета тук, с нейните реални болки и страдания (въпреки тенденциозната самоиронична оркестровка), ситуирана в един конкретен, пределно разпознаваем социополитически контекст. Може да се предположи, че поради всичко това цикълът „Бохемски нощи“ би могъл да бъде използван като своеобразен „ключ“ за разшифроване на енигматичния образ на „разблудната царкиня“ от поемата – образ, който интерпретативната традиция единодушно разглежда като метафизична проекция на поетовата „душа“ (пределната семантична отвореност на поемата, крайната „мекота“ на езика ѝ закономерно са довели до свръхвтвърдяване; символичното вътре-в-себе-си е отместено към алегоричното). На практика обаче цикълът изобщо не изпълнява такава „отключваща“ роля по отношение на поемата. Това са два напълно паралелни дискурса, съществуващи в едно изцяло евклидово езиково пространство, без никаква пресечна точка помежду си. Единият език оперира с набор от свръхвтвърдени езикови единици, които според конвенциите на дискурса би трябвало да артикулират, а всъщност – да *сигнализируют* „психологическия“ статус на една отвъд-азова и затова принципно лишена от психологизъм метафизична „душа“. Другият език, обратно, оперира с един ясно назован „Аз“, който ние, познавайки биографичния контекст (живота на поета през този период), имаме пълни основания да смятаме за плътно приближаващ се до „реалния“, Димчовия... Нещо повече, ако има някакво докосване между двата дискурса, то е пародийно: езикът на „Бохемски нощи“ отявлено снизява, огражда в кавички, ценностно преобръща „високия“ език на „Легендата“ (още в първата строфа на първото стихотворение от цикъла високата символистична семема „нектар във сребърни потири“ е римувана с драстичния прозаизъм „да хвърлим още две-три бири“, за да бъде подиграна). В „Легенда за разблудната царкиня“ структурни ядра от семантичното гнездо на „нектар във сребърни потири“ (напр. „сребрен лъч“, „лютна среброструнна“, „дето властно я чака препълнен потир“) са употребени с цялата възможна сериозност, дори „трагичност“. А за абсолютната

паралелност на двата езика, за тяхната несъприкосновимост в съзнанието на автора може би най-добре говори самото обстоятелство, че пародията хронологически предшества своя „висок“ обект (защото в случая не става дума за конкретни творби – те са само случайно избрана илюстрация, – а за два типа език и дискурс, които тези творби представляват).

(И все пак, в рамките на тази абсолютна антитеза съществуват специфични зони на интерференция. Хумористичната, епикурейско-несретническа поезия може в някаква степен да бъде възприета и като един по-„реален“ аналог на символистичния конвенционализъм, като негова „външна“, реална, биографична предпоставка. И тук прозират известни поетически и биографично-поведенчески модели – на модерните „прокълнати поети“ и дори на чисто литературни персонажи, при което литературната конвенция навлиза не само в поетическото, но и в реалното: „да повтори на някой Люне повестта“... Но това е проблем, който се отнася повече до декадентското, отколкото до символистичното; до поведението, не до артикулацията... Впрочем, цялата констатирана от нас свръхезиковост, що се отнася до българския символизъм, поради късната му поява е своеобразно мултиплицирана и тази мултиплицираност е външно сигнализирана чрез многобройните епиграфи, скрити и явни цитати и преки отправки към общия символистичен конвенционализъм, номинално означен, персонифициран, който донякъде функционира като негов *същински референт* на мястото на реалността: Бодлер, По, Мореас, Самен, Блок, Верлен, Франсис Жам, „на някой Люне повестта“, „Тук в къщи лампата гори, а там в градината грей слънце“...)

Казаното по-горе впрочем ни дава основание да се усъммим в обичайната посока на пародийния механизъм – от „високото“, символистичното към „ниското“, хумористичното. А защо да не допуснем – дори само за миг, – че пародийната творба тук е „Легендата“? Трагичният ѝ патос е толкова вплътнен, толкова краен, че а-ха да направи фаталната крачка отвъд самия себе си, провокира ни да привидим в него автопародийни нотки. Радикализиран, доведен до своя предел, символистичният език неусетно се е превърнал в пародия на самия себе си. Една пародия, която би могла да има напълно спонтанен характер, т.е. да е нежелана, незабелязана от поета (към това насочват и мемоарните свидетелства), но знаели човек – би могла да бъде и едно лукаво намигване на този непоправим бохем и присмехулник Димчо... С други думи – спонтанен или нарочен, колапсът на символистичния език тук е налице в своята огледална обрънатост. (Разбира се, всичко това в сферите на хипотетичното – като възможен ракурс към творбата.)

В литературноисторически план аналогичен излаз от езиковия конвенционализъм осъществяват **войните**, когато стартира процес на макар и колеблива делегитимация на Езика. Когато реалността – вещна, политическа и психологическа – започва да възвръща своите права. Отначало, в авангарда, тя е все още здраво отложена в Езика („Пролетен вятър“), а впоследствие, с налагането на предметизма и конфесионалния психологизъм в лириката от втората половина на 20-те години чрез Далчев и Багряна и през 30-те, реалността ще вземе своя решителен и окончателен реванш над Езика.

В спецификата на този развоен процес тук няма да навлизаме – първо, защото той не се отнася до строго езиковото; и второ, защото това донякъде вече направихме другаде (в спомената статия за Дебелянов). Вместо това ще се спрем накратко на един друг аспект от пряко интересувания ни тук проблем – аспект, който смятаме за важен и който по естествен начин проектира строго езиковите явления в литературноисторически план. Това е проблемът за лудостта и за ролята на Езика в нея.

* * *

Анализираният по-горе механизъм на колабиране на символистичния език се изразява в състояние на референциален блокаж, в специфично *безсмислие*, *нонсенс* – онова, което критиците на символизма (от П. П. Славейков до Ст. Младенов) с повече или по-малко уговорки мислят като логическа девиация и дори като клинична симптоматика, като **лудост**.

В „Декаденти и семковщина“ проф. Ст. Младенов настоятелно чете лирическият Аз в стихотворенията на Траянов като проекция на един реален психобиографичен Аз – поетовия. Откъдето следва елементарният силогизъм, че щом езикът е шизофреничен, то зад него непременно се крие една болна психика; разлика не може да има, както не може да има разлика между образа в огледалото и застаналото пред него тяло. Попаднал на стиха „Аз страдам...“, критикът не се съмнява, че не друг (още по-малко *нещо друго*), а именно и единствено „той, великият г. Траянов, лично страда“ (с. 240). Съвпадането между онова, което творбата *говори*, и онова, което авторът *мисли*, е саморазбиращо се и тотално: „Какъв е тоя звезден ловец? – реторично пита професорът по повод на стих от „Пилигрим в черно“ и си отговаря: – пак само един отговор е възможен: кандидат за лудницата, накъдето отива и авторът-двойник на пилигрима“ (с. 239). Критикът нито за миг не допуска „разцепване“ между знак и референт; шизофренността на езика той приписва и на един предположен от самия него референт.

Тук Ст. Младенов, разбира се, е дълбоко неправ. Фундаменталната му грешка е, че той не разграничава Езика от поетовия Аз и по този начин

зад Езика привижда някаква артикулирана от него мисъл. Той мисли езика като видимостта на една мисъл. Не разбира, че констатираната от него лудост е лудост единствено на езика, не на мисълта. Езикът тук не „отразява“ мисъл, не реферира психологически процеси. Налице е само огледало, което излъчва образ, но оглеждащо се тяло липсва.

Символистичният език е в пълния смисъл на думата *език-събитие* – онова, което А. Зупанчич определя като „способност на дадена практика да произвежда собствените си обекти“³². Миметичният акт не се базира на някаква вече-налична, външна за езика – по-точно за *артикулацията* – реалност; той се реализира в акта на самата артикулация. Произнасянето ражда реалност; то *е* самата реалност.

Тъкмо по тази причина лудостта у символизма не е Природа, а Култура. Тя не е функция на една атавистична, внезапно избликлала ирационална стихия. И в крайна сметка не е автентична лудост, а само *игра на лудост*. Версификация. Автотелично затворена в самата себе си артикулация, въобразяваща своя референт.

В своята прекомерна и демонстративна антимиетичност (т.е. а-референциалност) процесът е в някакъв смисъл кръгов, порочно циркулиращ в себе си, подобно казуса с двете поставени едно срещу друго огледала. Решен в нарцистичната си самодостатъчност да не забелязва физиса на историята, да не я „отразява“, символистичният език остава – в най-пряк, литературноисторически смисъл – извън историята; антимиетизмът естествено се трансформира в литературноисторически анахронизъм. Решен да обитава *вечното, идеалното*, той неизбежно се мумифицира все повече и повече. Тази извънсторическа мумификация най-ясно личи, разбира се, в идеалната, перфектната символистична поезия – тази на Т. Траянов и на „Хиперионовото братство“ през 20-те години. Историята в своя абсолютен, краен, драстичен и страшен вид – войните, Септември 1923 г., 1925 г. – е минала незабелязана покрай тях.

И тук стигаме до едно фундаментално разграничение. Историята, разбира се, е истерична и тя генерира лудост; но това е истинска, автентична лудост. Лудост на съзнанието, лудост на един реален, психологически детерминиран Аз, когото Езикът артикулира. Експресионистичната лудост, лудостта на езика на „Грозни прози“, на „Септември“ и „Пролетен вятър“, е от принципно различен характер: това е лудостта на един *означаващ, артикулиращ, изразяващ* език.

Абсолютно неуместно е да се равнопоставя по някакъв начин лудостта на символистичния език (така колоритно описана от проф. Ст. Младенов) и лудостта на експресионистичния език. За разлика от символистичния, експресионистичният език, езикът на авангарда изобщо,

скрупулъозно артикулира едно шизофренно, взривено, разпаднало се съзнание, един реално разпознаваем в него психо-биографичен Аз и един отпечатан в този Аз екзистенциален, социо-исторически и политически опит. Роден в окопите на войните, познал ужаса на 1923 г., експресионистичният език не просто възвръща Историята (Елка Димитрова³³) – той е максимално правдоподобната, единствено вярната *психологически дестилирана* нейна артикулация. И затова той е дълбинно *миметичен*, ако разбираме мимезиса не в Аристотелев, а в Платонов смисъл – подражание не на материални видимости, които са променливи и преходни, а на абсолютните идеи. Т.е. мимезис не от типа на живописца (която Платон смята за най-низшето сред изкуствата, защото тя представлява подражание, тройно отдалечено от истината на природата, „сянка на сенките“³⁴), а от музикален тип. Ако традиционният тип „психологическа“ (*номинална*) поезия се отнася по аристотелиански към собствения си предмет, включително и към самата поетова мисъл, то миметизмът на експресионистичния език е платонически. Той е не просто механично подражание на една статична предметна природа, а подражание-репродукция на самата историческа и битийна динамика и на неотделимо включеното в нея човешко съзнание – включеност, която философският метаезик на епохата ще обозначи като Dasein. Именно тази срастнатост между Свят, Време и Аз, която „Битие и време“ установява, вътрешно релативизира импресионистично и експресионистично и в крайна сметка разобличава езика на авангарда като същностно миметичен. Макар и nonsens, смислово разпаднал се – и то в много по-крайна степен от символистичния език – езикът на авангарда не е а-референциален; той осъществява пълноценното завръщане на „външната“ реалност (като Свят и История) в нейната неразчленима срастнатост с „вътрешната“, в пълната взаимопроникнатост и взаимопределеност между физическо, историческо и психическо. Шизофренността на авангардисткия език е шизофренност на едно шизофренно съзнание и един шизофреничен свят, на едно съзнание-свят и един свят-съзнание, чиято взаимопроникнатост той педантично *отразява-изразява* в един дълбинен смисъл на понятието, така, както езикът на „старата“ поезия *отразява* спокойния овал на ябълката, изумрудената глъб на езерото, ведрото небе над него и същевременно в акта на това отразяване неизбежно *изразява* онова ведро съзнание, в което цялата тази ведрост съществува. Един абсолютен миметизъм, доколкото *изразът* е най-пълноценната, абсолютната форма на *отражението*; миметизъм, чието поле е шизофренното.

И все пак – да очертаем в заключение цялостния литературноисторически сюжет на българския модернизъм в тук интересувания ни аспект

и важната роля в този сюжет на символизма. „В тук интересувания ни аспект“ – това означава, първо, от гледната точка на проблема за отношението между Езика и Аза като отношение между знак и референт; и второ – през проблема за вътрешната консистентност на Аза, т.е. като полагане на референцията Аз-Език в средоточието на поредица паралелни и изоморфни антитези: логос – лудост, респективно съзнание – инфра-съзнание, респективно Култура – Природа...

Ще лансираме две тези, съответстващи на две условно разграничени фази в процеса на саморазвитие на модернизма.

Първата теза, съответна на първата фаза (която можем да определим като инструментална, отнасяща се до метода, по-точно до изнамирането на метода), гласи: в своя триделен филогенезис, при прехода си от индивидуализма на „Мисъл“ и П. П. Славейков към радикалния авангард на 20-те години и Гео Милев, българският модернизъм осъществява един фундаментален преход – от Аза към Езика. От Аза, мислен като еманация на посткартезианската Модерност, като самосъзнаващ се Логос в максимума на своята себереализация, като абсолютна и върховна, рационално детерминирана свръхценност, към Езика като колективно несъзнавано, като атавистична отвъд-азова стихия, водеща дълбоко назад към ирационалното и природното; стихия, погълнала и изличила Аза. В този регресивен преход ключова (в етимологичния смисъл на *превключваща*) е тъкмо ролята на символизма. Той е, който осъществява (в строго методологически аспект) самото „превключване“ от Аза към Езика, решителната замяна на хуманното с инструменталното; той е, който дехуманизира сюжета и го инструментализира.

Втората фаза – и втората наша теза – се отнася до „*практическата*“ приложимост на изнамерения метод, при което *инструменталното* се сдобива със специфична дълбочина, обраства с плът, т.е. „миметизира се“, за да се превърне в част от самия сюжет. И в този сюжет ролята на символизма е отново средишна. Именно той регистрира една необратима криза на модерния Аз – онзи посткартезиански Аз, който езикът на модернизма артикулира; криза, която се изразява като криза на рационалното и която се реализира тъкмо чрез загубата на Аза в Езика. Всъщност онова, което П. П. Славейков нарича „безсмислица“, а проф. Ст. Младенов безпардонно обозначава като клинична лудост, си е просто зачатъкът на нещо, което езикът на авангарда (сюрреализъм, дадаизъм) малко по-късно ще концептуализира като *nonsense*. И което вече ще бъде *nonsense* не на Езика, а на мисълта/света/историята в тяхната неразчленима цялост.

Символизмът е ключовият (в посочения по-горе смисъл) етап в модернизма, който осъществява фундаменталния поврат: от Славейковия

индивидуализъм, центриран в най-прекия смисъл около Аза – един рационално моделиран Аз с плътна психологическа консистенция, тенденциозно себerealизиращ се в полето на културното, духовно-героичното – към различните течения на авангарда, където от този Аз не е останала и следа: той е напълно изгубен в един шизофреничен, nonsensов език, подменен е от него.

Но експресионистичният език вече не е затворен в-себе-си; максимално „отворен“ навън, той артикулира собствения психологически разпад на Аза, породен в безостатъчната му срастнатост с обитаваната от него История и обитавания Свят.

Именно в параметрите на тази срастнатост по неочакван, но напълно закономерен начин модерно-етатисткото, политическото (войните, Септември 1923 г.) интерферира с атавистично-природното, ирационалното, включително и в акта на своята коректна артикулация, чиято „материя“ е Езикът.

¹ **Славейков**, П. П. Българската поезия. II. Сега. // *Мисъл*, 16, 1906, № 6–7, с. 367. (Също и: **Славейков**, П. П. Събр. съч. в осем тома. Т. 5. С., 1959, с. 194.)

² Пак там, с. 410.

³ Предговорът към „Легенди при Царевец“ (1910), с. 9–10.

⁴ *Мир*, 12, № 1981, 29 окт. 1906, с. 2. („Литературни бележки“, подп.: Х.) Вазов пише за липсата на „чистота на езика и ясност на мисълта“ в поезията на „младите“ около сп. „Художник“ и в бр. 1724 от 11 дек. 1905 – „Беседи под зимното небе“. (Също и в: **Вазов**, И. Събр. съч. в 22 тома. Т. 20. С., 1979, с. 366.)

⁵ По този начин по-нататък ще означаваме цит. по: **Младенов**, д-р Ст. Декаденти и семковщина. // *Листонад*, 5, 1924, № 9–10, с. 225–253.

⁶ **Илиева**, Н. Езикът на мълчанието. С., 1993, с. 86 и другаде.

⁷ В: *Млада България*. Антология. Под ред. и с предг. от Ив. Радославов. С., 1922, с. II.

⁸ В своето капитално изследване върху българския символизъм проф. Розалия Ликова неколккратно набляга на слабия му интерес към „философските спекулации, към теоретичните проблеми, към теориите на символизма“ – факт, който тя оправдава основно със закъснялата му поява (вж. **Ликова**, Р. Проблеми на българския символизъм. С., 1985, с. 6, 44, 136 и др.).

⁹ Вж.: **Пенчев**, Б. Българският модернизъм : моделирането на Аза. С., 2003, с. 134.

¹⁰ **Кремен**, М. Романът на Яворов. Част първа. С., 1972, с. 567.

¹¹ В: *Димчо Дебелянов*, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 104.

¹² Вж.: **Пехливанов**, Ил. А е убит от английски куршум (неизвестен факт от битието на подпоручик Димчо Дебелянов). // *Пламяк*, 2007, № 3–4, с. 147.

¹³ **Кремен**, М. Цит. съч., с. 547.

¹⁴ **Панов**, Ал. Жанрове в българската лирика на прелома между XIX и XX столетие. Кандидатска дисертация. С., 1984. – Цит. по: **Ликова**, Р. Цит. съч., с. 227–228.

¹⁵ **Рикъор**, П. Теория на интерпретацията: Нарастващият смисъл. // *Съюз на българските писатели*. Център за литературна информация. Служ. бюл. 1988, № 5, с. 82.

¹⁶ Вж. **Илиева**, Н. Цит. съч., с. 88.

¹⁷ Вж. **Арнаутов**, М. Яворов. Личност, творчество, съдба. С., 1970, с. 114.

¹⁸ Пак там, с. 117–118.

¹⁹ **Пенчев**, Б. Цит. съч., с. 171.

²⁰ **Далчев**, А. Фрагменти. С., 1967, с. 28.

²¹ *Антология* на българската поезия. Съст. от Гео Милев. С., МСМХХV, с. 10.

²² **Неделчев**, М. Социални стилове, критически сюжети. С., 1987, с. 6.

²³ **Арнаутов**, М. Цит. съч., с. 105.

²⁴ Пак там.

²⁵ Пак там, с. 104.

²⁶ **Рикьор**, П. Цит. съч., с. 86.

²⁷ Пак там, с. 109.

²⁸ Пак там, с. 89.

²⁹ **Панов**, Ал. За два модела в строежа на българския лирически дискурс. // Панов, Ал. Културни проблеми на българското литературно развитие. С., 1998, с. 38. „В литературата (за разлика от музиката) такава пълна изпразненост от смисъл е непостижима, но той може – уточнява Панов – да бъде потиснат до един възможен минимум...“

³⁰ *Номинални* в смисъла на именуващи, т.е. посочващи, обозначаващи, рефериращи нещо, което по отношение на собствената си означеност е мислено като *реално*, независимо дали е предмет, събитие, настроение, чувство, мисъл... *Реторическото* в собствения си смисъл е свойство тъкмо на езиковостта, т.е. на самия акт на посочване, обозначаване, артикулация, и затова в логиката на собствената ни теза, разгръщана тук, реторическият пласт е определящ тъкмо за символистичния език.

³¹ За Нина Илиева този процес на „втъвдяване“ на символистичния език – който тя подразделя на два етапа: чрез универсализация на символите към стилизация – също има своите исторически проекции и в края на процеса стои неизменната фигура на Траянов (вж. **Илиева**, Н. Цит. съч., с. 88–89).

³² **Зупанчич**, А. Най-късата сянка. Ницшевата философия на двете. С., 2006, с. 10.

³³ Вж. **Димитрова**, Е. Изгубената история. Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на ХХ век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилив, Атанас Далчев). С., 2001.

³⁴ Вж. **Платон**. Държавата, кн. X, 595d–599b (С., 1981, с. 395–403).

Елка Димитрова

МАНИФЕСТИТЕ НА КИРИЛ КРЪСТЕВ

Доколкото този текст е зачатък на по-голям проект, той има за цел по-скоро да подреди определени – съществени според мен – тези в изследването на *модернистичното самосъзнание*, отколкото да бъде центриран и завършен с оглед на една тема. Негов акцент все пак са *модернистичните манифестни текстове* на Кирил Кръстев, така че в крайна сметка би трябвало да се получи един опит за прочит на българския модернизъм (и по-скоро на българския авангардизъм) през теоретичните текстове на Кирил Кръстев от 20-те години на XX век.

В изложението ми ще бъдат въввлечени – като контекстуални фигури за сравнение – само отделни емблеми на модернистичната критика от следсимволистичния период, като Гео Милев, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов, Николай Райнов.

* * *

Самото определяне на мястото на Кирил Кръстев в българската литературна, артистична и най-общо – културна, среда е вече предизвикателство. Този факт се дължи на необичайния размах, с който той присъства в нея (за разбирането на този размах сам той дава податка чрез сполучливата, акцентирана в Спомените му дума „замашка“). От друга страна, като критик, добил кръщението си в най-динамичния период на българския модернизъм, творческата фигура на Кирил Кръстев закономерно бива белязана от многопосочното любопитство, експерименталността и противоречивостта на самото свое време.

Най-лесно би било да се потърси откликът на Гео-Милевата естетическа критика в текстовете му, доколкото Гео е и най-отявлено посочваният от самия Кръстев кумир. Според мене обаче повече са обективните връзки с автори като Чавдар Мутафов и Сирак Скитник, а цялостното впечатление от теоретичните разработки на Кръстев отвежда директно към обобщението за една еуфорична причастност на духа на времето. Сравнението с корпуса текстове на българската авангардистка критика, моделиращи културните лабиринти на времето, недвусмислено извежда на повърхността редица общи места – повече или по-малко уплътнени; разкрива тяхната взаимна цитатност, но и спонтанно съзвучие; откроява

индивидуалните им хрумвания, но и принадлежността им към общото русло, което всеки от авторите открива за себе си и се опитва да оповести месиански, търсейки в същото време опората на някаква създаваща се традиция – въпреки тягата към опровержение на традиционализма изобщо.

* * *

Фактът, че българската модернистична критика се отличава с една принципна овъншеност на погледа, едва ли вече буди както въпроси, така и нови обяснения. При цялата обсебеност на модернистичните ни критици от идеята за модерността, в техните интерпретации все пак остава като съществен мотив историческото и страничното обглеждане на световните културни процеси, опитът за съдене, при това – с нюанса *обективно* съдене. Това естествено произтича от манталитета на *приемници*, не толкова на създатели. Така модерните тенденции за тях във всеки момент се нуждаят на първо място от *обосноваване*, в което пък проличава атавизъм от *просветителската* гледна точка.

Поставено в контекста на този проблем, критическото творчество на Кирил Кръстев от 20-те години на моменти излиза от типологията на родната среда – преди всичко с един необичаен автентизъм на манифестотворенето. В този смисъл Кирил Кръстев изживява особено напрегнатото модерността и потребността от манифест, зад която се крие всъщност потребността от идеология. Той е зает не толкова с това да обясни историята на явленията и нуждата от приобщаване на родното към някаква външна тенденция, колкото с експлицирането на самото ставане на тенденцията у нас. Следователно и пространствата на неговата критика не се поддават на онази систематичност, която в по-голяма или по-малка степен е предпоставена от съзнанието за превод на *чуждото ново* и просвещаване на *своите съвременници*, което е все пак доминанта в българския културен живот. И Гео Милев, и Сирак Скитник, и Чавдар Мутафов, и Николай Райнов не пропускат да разкажат, да *преведат* на българския съвременник, да го да посветят в нещо, в което той е априори недотам сведущ. Чак след това идва убеждението, че и у нас има почва за съответната идея.

Определянето на мястото на Кирил Кръстев като модернистичен критик навежда на разнопосочни изводи. От една страна, самият той многократно изтъква пиетета си към Гео Милев. Въпреки това обаче в манифестните му текстове се натъкваме по-скоро на тягата към обобщеност, а често и абстрактност от мащабите на Николай-Райновото писане (в това отношение интересен би бил паралелът между „Началото на Последното“

на Кирил Кръстев и „Симбол и стил“ на Райнов). От друга страна, като образност и понятийност някои от текстовете на Кирил Кръстев препращат директно към художественото творчество на Чавдар Мутафов (това особено важи за втория му манифест – „Витрините“). В същото време не трябва да убягва от вниманието фактът, че като типология на манифеста Кръстев е по-сроден на Гео Милев в текстове като „Небето“ и „Фрагментът“, отколкото на Чавдар Мутафов в „Зеленият кон“ например (това се отнася особено за първия манифест на Кръстев – „Неблагодарност“, който, бивайки пряка реплика срещу експресионизма, използва именно Гео-Милевата манифестна поетика), или че въпреки родството с идеите на „Тайната на примитива“ и „Утрешното изкуство“ писането му е своеобразен контрапункт на философско-критическия подход на Сирак Скитник.

Далече съм от мисълта да твърдя, че критическото творчество на Кирил Кръстев наподобява контаминация на идеите и реториката на времето. Напротив, по-близо съм до тезата, че текстовете му от списанията „Лебед“ и „Crescendo“ от 1922 година, както и самостоятелно издаденият „Манифест на Дружеството за борба против поетите“ (август 1926 г.), дори по-скоро обзорните, отколкото манифестни „Романски или славянски футуризм?“ и „Възможностите за една българска култура“ (публикувани във вестник „Стрелец“, 1927 г.) в известен смисъл дори „надминават“ споменатите критици на авангардното изкуство с радикалността на заявките си. И в тази радикалност прозира не толкова провинциален наивитет, колкото автентичната модерност на неговата нагласа. Затова би могло условно да се каже, че неговите текстове звучат „поманифестно“ от тези на Николай Райнов, на Сирак Скитник, на Чавдар Мутафов, понякога дори на Гео Милев. А типологически погледнато, Кирил Кръстев определено има по-голяма склонност към синхронен, отколкото към диахронен поглед към естетическите явления, т.е. откъсва се от модела на *просветителския обзор* в българската модерност. (Впрочем може би именно затова в Спомените си той с такъв ентузиазъм нарича себе си „феноменолог“.)

Типичен поведенчески израз на самосъзнанието му на актуален модернист е например кореспонденцията с Филипо Маринети. Впечатление прави, на първо място, авантюризмът на жеста на Кирил Кръстев, нюансът на приключението в обръщането към емблематичния италиански футурист. („Изпратихме на Маринети в Милано книжки 2 и 3–4 на „Кресчендо“ и писмо, че сме за футуризма. „Папата“ на това епохално движение веднага ни отговори с едно писмо до мен, върху бланката на движението и с енергичен почерк, започващо с обръщението „Мои драги приятели футуристи““. Освен това в пакет десетина футуристични манифеста

по всички отрасли на изкуството...“ Прословутото писмо на Маринети завършва с въпроса: „Моля да ми съобщите дали Ямбол – България, е достатъчен адрес.“¹ – очевидно поради факта, че това е посоченият от самия Кръстев адрес при изпращането на „Кресчендо“. В този тип жестове не е трудно да се разчете авантюрният нюанс, те понякога добиват дори невинно хулигански замах, какъвто е случаят с друг ямболски модернист – собственика на култовия Йелоу-Хол – Васил Петков, който, „готов за всякакво „дадаистично“ хрумване за предизвикателство на буржоазната действителност“ (по думите на К. Кръстев), на път за Италия праща на Метерлинк следната телеграма: „Вила Матерлинк. Пристигам в четвъртък. Излез на гарата. Петков.“ („не помня града – уточнява К. Кръстев“)².

Това явно е безпардонният дух на времето на авангардите, но до голяма степен това е и духът на *българското* модерно време. В тези жестове много силно е изразено съзнанието за пряка комуникация с „външния свят“ – както се мисли европейската културна реалност от българските модернисти – *въпреки* осъзнаваното неравноправие. Показателно за този дух е обобщението, което Сирак Скитник прави от относителната дистанция на 30-те години по повод на „революционния патос“, на „яроството противопоставяне на мирогледи“, на „опиянението, че пръстенът на миналото е строшен“ и съвременното човечество „твори един нов свят върху развалините на стария“: „Внушенията от това опиянение ний тук в България не можем да изпитаме: трябва да попаднем в Германия, Франция или Русия, в кръга на хора, които повишено живеят с ритъма на новото художествено строителство, за да разберем тяхната истина – и патоса на тая истина.“³

Предпоставките на тази свързаност отвъд границите и неравнопоставеността обаче са в самата конституция на авангардизма – в самата му ненормативност и отношение към канона като такъв. Отново ще се позова на едновременните ретроспекция и питане към бъдещето в „Утрешното изкуство“ на Сирак Скитник като на сполучливо българско обобщение на проблемите за края на единната идеология („мироглед“ по Сирак Скитник), за съмнението в крайната цел и най-точно – за липсата на крайна цел като саморазбрана специфика на авангардите:

Какво ще бъде утрешното изкуство? – Талантливи или малокръвни опити да се доказват само тези? Индивидуално или колективно ще бъде то? Класово или надкласово? Плакат или картина? Тръбен звук или люлчина песен? Или възвръщане към миналото? Ще събори ли то стените на музеите, за да излезе на улиците, на площадите? В едно революционно, неустановено време като нашето, на всички тия въпроси едва ли бихме могли да дадем положителен отговор (...) Ако тая творческа правда, дори в своето бунтарство,

беше единна, както в миналото, все пак с по-голяма положителност бихме могли да доловим нишките на изкуството на утрешния ден. Но нейната относителност се усилва от множеството нейни лица, защитавани еднакво фанатично от поклонниците на различните школи и направления.⁴

През 1919 г. в „Посоки и цели“ (сп. „Везни“) Гео Милев пише:

Не съществува „модернизъм“, не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: юнифицирано изкуство, юнифицирана естетика (...) Символизъмът не е школа; той е Изкуството. А защо това изкуство да не се нарече романтизъм? Въпросът е въпрос за един излишен термин – въпрос за фирмата.⁵

В „Началото на Последното“ на Кирил Кръстев (публикувано в сп. „Crescendo“ през 1922 г.) четем:

И наистина сред „изчерпателните“ оферти от формули за Изкуството на една естетика – Е. По, до днес – сложена върху едно общо психо-историческо начало – напразно бихте потърсили да се спрете върху някоя, без опасността да бъдете катурнати от друга. Между тия „поколения“ на НОВОТО време (resp. изкуство): има антагонизъм, а не единение. (...) През индивидуалното несъвършенство, това получава винаги смисъла на „**почване отново**“ (подч.м. – Е. Д.) – и от тук отрицание на предшестващото.

Всъщност: всички тия „начини“ на постигане „творчески продукции“ може да се схванат само като една стълба от форми на

ОБОБЩАВАНЕТО,

Което трябва да намери, в края на краищата себе си в ПЪЛНАТА личност.⁶

Приведените цитати загатват, че онова, което през 1919 г. не представлява релевантен проблем за Гео Милев, напротив – служи му дори като благодатен повод за обобщение; онова, което през 1922 г. Кирил Кръстев маркира като факт, но пак в служба на една позитивна генерализация за бъдещето – през 1931 навежда Сирак Скитник на недотам оптимистични изводи, зад които прозира преди всичко едно мъчително *колебание-незнание*. Както самият Сирак Скитник долавя, зад *манифестната категоричност* на предходното десетилетие се провижда именно *незнанието*: „...въпреки че фанатичната категоричност е най-убедителният аргумент на всички художествени проповеди на днешния ден. Тая категоричност иде от революционния патос, от яростното противопоставяне на мирогледи, от опиянението, че пръстенът на миналото е строшен и съвременното човечество „твори един нов свят върху развалините на стария“. На въпроса „Какво ще бъде утрешното изкуство?“ обаче той отговаря: „...едва ли бихме могли да дадем положителен отговор“.

Това е фигурата на *незнанието*, което парадоксално се осмисля в своята актуалност като търсене – дори като „фанатична категоричност“, която от своя страна маскира тоталната разколебаност, нещо повече – заменя я в екстатичността на самоопределянето.

* * *

Търсачество или незнание поражда обеззначаването на термина у protagonistите на авангардизма – онова смесване на наименования на авангардни тенденции до степен, в която няма значение как е названо безформеното, но свръхприсъствено *ново*?

Ако за Гео Милев всепоглъщащи понятия са последователно символизъмът и експресионизъмът, то при Кирил Кръстев такова значение има понятието дадаизъм, смесвано понякога с футуризмът, като дадаизъмът се мисли като универсалия, а футуризмът – като частност, за да се окаже обаче, че става дума за едно над-авангардистко понятие, сводимо най-успешно до идеята за *примитива* (тази експликация е направена в „Началото на Последното“). Концептуализациите на „примитива“ през 20-те години са много – водещи са „варварското“ на Гео Милев и разбира се, „примитивът“ на Сирак Скитник. Въвлечани обаче са и толстоизъмът, и философията на Рабиндранат Тагор, и културният избор на Гоген („Гайната на примитива“ на Сирак Скитник). Самият Кирил Кръстев говори за Тагор като за емблема на „Науката за човека“ (в „Началото на Последното“).

* * *

Последователността, която очертават манифестните текстове на Кирил Кръстев, е интересна както поради яркостта им сами по себе си, така и със сюжета на модернистичното търсене, който конструират заедно. Интересното при това е, че три от тях – „Неблагодарност“, „Витрините“ и „Началото на Последното“ излизат последователно в една година – 1922.

По тях не е трудно да бъде реконструирано едно движение на философско-естетическите съждения, което моделира специфичния облик на авангардиста Кирил Кръстев през двадесетте години. Особено важна в това отношение е съпоставката между „Неблагодарност“ и „Началото на Последното“. „Витрините“, при все че сам по себе си е интересен текст, а и е определен от самия Кирил Кръстев като манифест (той го нарича ту „футуристичен“, ту „дадаистичен“) – е в голяма степен есеистична импресия. Затова и въпреки съзнанието на автора за неговата манифестност той обикновено се изплъзва от обзорите на критиката върху манифестните текстове на 20-те години. В случая разглеждането му би отнело

твърде много време поради спецификите на текста, който освен че е силно фигуративен, извиква и постоянни асоциации с поетиката на Ч. Мутафов. За мен важното в поетиката му е по-скоро силното съвпадане на фикционалност и критика в него, на художественост и метахудожествена текстуалност. Става дума за онова *общо* на манифестния метатекст с визириания/предписван от него тип художественост, което е характерологично за авангардите въобще и което може най-лесно да бъде обяснено със слабостта, дори липсата на метанорма, от една страна, и със засиления порив към идеологизиране, от друга – така че художественият текст сякаш няма време да догони манифеста, който го конципира, а манифестът няма време да дочака своето художествено потвърждение. Както при Гео Милев поетически и критически текст се озвучават взаимно, така при Кирил Кръстев (и то особено във „Витрините“) критическият текст препраща към литературно-визуалните техники, емблематизиращи авангардните направления, обект на патоса му.

Последният манифест на К. Кръстев – „Манифест на Дружеството за борба против поетите“, също ще остане встрани от настоящите ми наблюдения – поради факта, че до голяма степен повтаря, макар и радикализирайки и абсолютизирайки, идеите от „Началото на Последното“.

* * *

В манифестите си К. Кръстев разработва много от устойчивите мотиви и понятия на времето. Такива са например генерализиращите идентификации от типа „всяко изкуство е експресионизъм / футуризм / дадаизъм и т.н.“; понятието за условност; проблемите за изобразяването на действителността и за субективизма; понятието синтез, съпътствано от формулировката за лирика; проблемът за душата. Ако това са все пак по-общо модернистични теми, авангардните пориви от 20-те години имат и отявлено своя обща тематична територия. У нас тя е най-сводима до мотивите за рехуманизация на изкуството, до отлива от формулата „изкуство за изкуството“, до проблемите на връзката изкуство–философия–наука, до лайтмотива за „своето време“. А едни от най-ярките тематични отпечатъци на българския авангардизъм са оставени от идеите за примитива, варварското, детството, ясновидството, в известен смисъл – и от подстъпите към една идеология на победата, свръхакцентраността на настоящето, доминантният сюжет на превъплъщението, който идва да смени символистичното метафизично търсене на неемпиричните първосъщности.

* * *

Още публикуваният в „Лебед“ „Неблагодарност“⁷ (първият манифест на К. Кръстев, а както сам той пояснява – и първият български дадаистичен манифест) съдържа основните „манифестни“ теми на времето. Като своеобразни пароли се очертават курсивираното по значимост „Днес“, проблемът за „Истинното Изкуство“, разбира се – проблемът за „неблагодарността“ – емоционално-етическата формула на прекъснатата приемственост. Тя на свой ред бива носена от по-дискретните подтеми за *статичното минало* и *динамичното настояще*:

Днес: няма смисъл да се говори за нашето отношение към ония, които *оставихме* – към *реализма*: ние ги *забравихме* с техните викове на ужас от „декаданса“ (к.м. – Е. Д.).

Очевидно протагонистите на *новото* са осъзнати от автора и като протагонисти на *движението* – като тези, които *оставят*, респективно – тези, които *забравят*. Те излъчват динамичното отношение към културната епоха. В това съзнание проличава и една ключова характеристика на манифестността на Кирил Кръстев – на него не му е необходим историко-систематизаторският подход, той импулсивно намеква неговата отживялост, неадекватността му спрямо ценностната фактология на „днес“, за да избере цялостното вживяване в сегашното и бъдещото, а съответно и излъчването на критерии наместо запознаването с тях, наместо оповестяването им като нечий – преимуществено чужд – патент.

Следва друга ключова авангардистка тема – темата за *освобождението*:

Въпросът е да се осмисли освобождението.

Тук обаче не става дума за освобождението на авангардите от канона на „високата модерност“, мислен като бремене на миналото. Този първи манифест на К. Кръстев наистина бележи края на интереса към формулата „изкуство за изкуството“ (по-категорично и обобщено в естетически план, но затова пък и по-малко конкретно в етическо отношение от Гео-Милевото „Възвание към българския писател“ (публикувано във „Везни“ година преди това). Нещо повече – „Неблагодарност“ бележи и затихващото значение на идентификации от типа изкуство – духовност:

... да се казва днес: Изкуство за изкуството, или Изкуството е духовно, – то значи: да не се казва още много нещо.

Което е по-интересното обаче, говорейки за „освобождението“, К. Кръстев визира разнобоя в самия авангардистки „лагер“. Синхронията на „най-новите“ модерни направления явно се разпада аксиологически, а този разпад, колкото и парадоксално да е това, търси потенциала на диахронията. Тоест – за да бъде формулиран, той търси старата формула на „изживяемостта“. Така, неочаквано експресионизмът попада в прицела на критиката на „по-новия“ дадаизъм. В подкрепа на тезата си К. Кръстев привежда примера на манифеста на дадаиста Хюлзенбек против експресионизма.

Целият текст на „Неблагодарност“ навява усещането, че дистанцията, чрез която се търси авангардистката идентичност, панически се скъсява. Между другото, Кирил Кръстев в „Началото на Последното“ сам експлицира проблема, поставяйки думата „поколения“ в кавички – като така дава да се разбере, че сам се съмнява в достоверността именно на поколенческото формулиране на различните модернистични направления, но то сякаш е по-силно от него:

И наистина сред „изчерпателните“ оферти от формули за Изкуството на една естетика – Е. По, до днес – сложена върху едно общо психо-историческо начало – напразно бихте потърсили да се спрете върху някоя, без опасността да бъдете катурнати от друга. Между тия „поколения“ на НОВОТО време (resp. изкуство): има антагонизъм, а не единение.

Но да се върнем на „Неблагодарност“ и проблема за бързо разпадащите се митове на модернизма. Отхвърлени са не само Пшибишевски, не само формулата „изкуство за изкуството“ и неустойчивата привлекателност на Безсъзнателното (при това в респектиращата логика на откриването на един психологически натурализъм):

Пшибишевски рисуваше всички прояви, както искаше. Но понякога нещо му подсказваше – че да рисува един „кът душа“, така както Зола би рисувал един „кът природа“: все още звучи на натурализъм – когато пред това име звучи съблазнителното определение: психологически.

В „Неблагодарност“ акцентът е критиката – макар и все още плаха – на модернистите от „предходното поколение“ и на експресионизма. Тук остава непокътнат може би само най-ултимативният призив на авангардното изкуство – към синтез. И причината е, че синтезът е работното име на механизма на превъплъщението, към което авангардите – къде съзнателно, къде несъзнателно – се стремят. (По-нататък обаче – в „Началото на Последното“, и синтезът ще бъде низвергнат като похват на затваряне на изкуството в неговата автономност и отдалечаването му от службата на човека – от смисъла му на „помощ на един към друг“: „Синтезът на

изкуството е неговото унищожение.“ – пише Кръстев в „Началото на Последното“.)

„Неблагодарност“ съхранява също и разработеният най-активно от Гео Милев мотив за лирическото в неговата връзка с понятието синтез:

Той [Пшибишевски] разбираше понякога, че Изкуство значи: не само гениална вивисекция, но и да съединиш отново: синтез. И той се домогна до величествени лирически работи.

Очертани са знаковите за времето опозиции: „да бъдеш дух“ – „да бъдеш съвършен дух“ („да бъдеш само дух: – не е всичко: трябва да бъдеш още и съвършен дух“); „да бъдеш вещател на боговете“ – „да бъдеш Бог“ („А да „търсиш“, да „постигаш“, и да се рвеш в позата на „вещател на боговете“ – е все още несъвършенството на провинциалната сцена. Трябва да бъдеш Бог.“)

Кръженето около Гео-Милевата формула за Бог Аз (от „Небето“) понататък се разрешава от К. Кръстев в апологията на иронично-игровия дадаизъм, в името на който с лекота биват низвергнати: „театралният патос“ и „Фаустовски изтъпления“ на „ония, които описваха своите „стъпки към Безкрая“ и на чиято визитна картичка стоеше написано: Аз – Крал Дух.“

Апологията на дадаизма като алтернатива на патетичния и незрял (според Кръстев) експресионизъм парадоксално бива формулирана чрез ключови понятия на Гео-Милевата апология на експресионизма (като например антиреализма и интензивността), за да се стигне до внушението за дадаизма като следващ, по-висш етап на експресионистичното търсене, открил качествено ново стъпало за възможване към съвършенството:

– Съвършенството освобождава душата от сериозност, – от почитание и фаворизация спрямо нещата: то ѝ позволява да лети навсякъде и да пръска над всичко Смехът на Постигнатото и Овладяното. Тогава: отричаща всичко онова, което страхливия ум е наричал до сега сериозно, изящно, постоянно, велико, – в основата на което винаги е лежало несъвършенството – , душата полита в Безкрая, за да постигне сама себе си: през сърцето на нещата – със засмяното лице на Герой, който не се бои, а побеждава. През това гротескно начало животът се разпокъсва на разноцветна панорама от шеги и парадокси – и отведнъж добива смисъл на евтин детски празник с лакомства и светлини. Не само това: – добива смисъл и детинската дума: dada.

Душата разбра, че (да рисува себе си): да рисува отделни духовни инстанции: значеше все пак да утвърждава света: реалност: застой. А тя се стремеше – и трябваше да се стреми към Смъртта: Нищото: Абсолюта: И затова: тя реши да го рисува отведнаж. Да го постигне изцяло. – Логически следва, че би трябвало да имаме винаги единствената бяла книга – за рисунка, и пау-

зата – за музика. Но, душата разбра своето условно съществуване спрямо Света – и създаде от своето Изкуство една условност: – тя разбиваше елементите на светът: да ги съчетае – през своето *ново* видение за един *нов* свят: абсолютен и съвършен за себе си – както и създаденият по-рано. Красота значеше вече само количество *интензивност* на изобразеното: съвършенство на уравновесяване в своите закони. Изкуството – ах, идеалната пневматична машина, която би могла да изтегли до дъно смисълът на нещата, за да ги пусне в ново обръщение – заживявайки в свой нов смисъл: Безсмислието може би тук само: в тая воля на творец – и „трансценденталната сериозност“ на художника. По-нататък: всяко нещо добива значение и смисъл на ценност – ако все още се търси да се изтръгне такава от нещата – само защото е допусната от една съвършена ръка: дадаизъм.

Тук са заложили теми, които ще бъдат доразвивани и в следващите текстове на К. Кръстев – теми, които са знакови за авангардизма от първите десетилетия на XX век изобщо – например дендизмът, идеологията на победата, съвършенството на празния лист.

* * *

„Началото на Последното“⁸ е средищният манифестен текст на Кирил Кръстев, в който той събира образността на есеистичните си увлечения с философията на систематичния критически поглед, като тук вече разчитаме и позицията на отдалечаващия се от манифестността автор на манифести.

В „Началото на Последното“ централни са някои проблеми, подхванати от „Неблагодарност“ и развити в нова светлина, като например липсата на едно „вечно Днес“, което да остави Вчера назад. Тази равностепенна обаче отвежда към по-мощния проблем за модернистичния манифест като документ, запечатващ парадоксалното отношение на модернизма спрямо собствената епоха. Модернистичните манифести неизменно прогласяват началото на някакво време, зачерквайки същевременно екзистенциала на приемствеността. Така тяхното „време“ се оказва по същество „невремево“, застинало време, доколкото то не е осъзнато като част от някаква хронологична протяжност. За сметка на това то е идеологически натоварено време – факт, който обикновено априорно го поставя в една аксиологична територия, мислена като превъзхождаща хронологичната.

Други теми, подхванати от „Началото на последното“, са тези за преображението, за синтеза и главно – проблемът за мярката за Изкуството.

Наред с тях намира разрешение и въпросът за стълпотворението от антагонистични школи, и което е особено важно – за апорийното отношение между модернистичните предписания и техните изпълнения:

Без страх да се сгреши – може да се каже, че ВСИЧКО е било всякога предписвано, но много малко изпълнявано; – школата се явява тогава винаги като желание изпърво за по-пълно и ясно изпълнение на казаното, но незавършеното. През индивидуалното несъвършенство, това получава винаги смисъла на „почване отново“ – и от тук отрицание на предшестващото.

Всъщност: всички тия „начини“ на постигане „творчески продукции“ може да се схванат само като една стълба от форми на
ОБОБЩАВАНЕТО,

Което трябва да намери, в края на краищата себе си в ПЪЛНАТА личност.

Търсенето на „мярка за изкуството“, към което е прицелен целият текст, завършва с твърдение, съкрушаващо всеки естетизъм:

Мярка за Изкуството няма; трябва да се дири мярката за Човека.

А също и:

Изкуството – в коя да е форма – е диктувана от времената – помощ на един към друг. Но опознат идеала – то става излишно.

А в самия край на манифеста срещаме една от най-ефектните формулировки на авангардистката вълна на рехуманизация на изкуството: „Всички вие, стремящи се да очовечите изкуството – очовечете човека. Така трудът се съкращава и ИЗКУСТВОТО е постигнато.“

¹ **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. София, 1988, с. 45–48.

² Пак там, с. 39.

³ **Сирак Скитник**. Утрешното изкуство. // *Златороз*, 12, 1931, № 1, с. 32.

⁴ Пак там.

⁵ **Милев**, Г. Посоки и цели. // *Везни*, 1, 1919–20, № 2.

⁶ **Кръстев**, К. Началото на Последното. // *Crescendo*, 1, 1922, № 3–4. Цит. по: **Кръстев**, К. Цит. съч., с. 43.

⁷ **Кръстев**, К. Неблагодарност. // *Лебед*, 3, 1922, № 1.

⁸ **Кръстев**, К. Началото на Последното. // *Crescendo*, 1, 1922, № 3–4.

Едвин Сугарев

НЕБЛАГОДАРНОСТИТЕ НА КИРИЛ КРЪСТЕВ

Стара и закономерна практика в историята на литературата е всяко поколение да отрича предходните – и българският модернизъм не прави изключение. Самият акт на отрицание е базата, върху която стъпват новопокръстените, за да се домогнат до нова идентификация. Така е с българските символисти, застанали срещу кръга „Мисъл“ още с откритото писмо на Иван Радославов „Бодлер или Тургенев“, така е и с българския авангард, при който процесът на еманципация от символизма може буквално да бъде проследен в творческата биография на Гео Милев – от „Модерната душа“ до „Поезията на младите“, така е и с кръга „Стрелец“, който също праща символизма в музейното небитие чрез съвместната статия на Далчев и Пантелеев „Мъртва поезия“. Във всички тези случаи става дума за особен тип отрицание, раздвоено между доскорошния пиетет към отричаните и необходимостта от драстично отласкване, за да се откъсне новата модернистична формация от тяхната сфера на влияние и да заживее собствен живот: крайно резкият завой на Гео Милев по отношение на Пенчо Славейков е типичен пример в това отношение.

Ямболският кръг около списание „Crescendo“, в който Кирил Кръстев е една от основните фигури, не прави изключение – първият негов манифест и същевременно неговата естетическа инициация – словата, чрез които никому неизвестните ямболски младежи заявяват себе си пред света, носи показателното заглавие „Неблагодарност“. Текстът излиза в последния брой на Лясковското списание „Лебед“¹, което съвсем скоро ще започне да излиза в Горна Оряховица под името „Crescendo“. Манифестът „Неблагодарност“ е вестителят на тази странна метаморфоза – за това как от наивистично-символистичния и сантиментално-сецесионен „Лебед“ се пръква агресивното и провокативно „Crescendo“ – което въпреки своята провинциалност и въпреки факта, че по това време Кирил Кръстев дори не е завършил гимназия, бележи – и то именно в полето на манифестното говорене – най-радикалната точка от развитието на българския авангард.

Редно е да се запитаме: към кого е адресирана „Неблагодарност“-та на Кирил Кръстев и респективно на младите авангардисти от неговия кръг? Отговорът е донякъде шокиращ. Първата дума в манифеста е „днес“ – и

това „днес“ маркира постигането на „брега на Истинното Изкуство“ като преминаване на другия бряг – в онзи радикален смисъл, в който примерно будизмът и джайнизмът описват просветлението: като преминаване със сал през реката. Тази неблагодарност е различна от многословно и страстно изразяваните отрицания на Гео Милев към реализма. Кирил Кръстев изобщо не намира за нужно да се занимава с онези там, реалистите, които са останали на напуснатия бряг – за него е важно „да се осмисли освобождението“ – а това може да стане само чрез отграничаване от първото поколение авангардисти, достигнали новия бряг; чрез въздаване на неблагодарност „към ония, които останаха доволни да се спасят“. Този мотив за изразяване на неблагодарността към експресионизма и Гео Милев в частност като най-убедителната му еманципация е заявен изрично и чрез съответното културно-историческо позоваване: „Защото Хюлзенбег издаде манифест против експресионизма“². Иначе казано – чрез „Неблагодарност“ Кирил Кръстев разиграва същия жест като Хюлзенбег, визирайки българските експресионисти чрез следните слова: „Имаше още твърде много театрален патос и „Фаустовски изстъпления“ в ония, които описваха своите „стъпки към Безкрая“, и на чиято визитна картичка стоеше написано: Аз – Крал Дух“. Достатъчно е да си спомним определението на Гео Милев за изкуството като „израз на Бог Аз“³, за да се досетим чия ще да е била тази визитна картичка.

Така адресираната неблагодарност обаче е – меко казано – парадоксална. В писаните десетилетия по-късно „Спомени за културния живот между двете световни войни“ Кирил Кръстев не пести суперлативите, за да покаже в каква степен ямболските авангардисти са задължени на сп. „Везни“ и неговия издател. По неговите думи тъкмо чрез „Жестокият пръстен“ и първите две книжки на „Везни“ те са видели „една нова подбуда и тласък към непозната естетическа, оттам и мироследна вселена“⁴ – и чрез това са определили своята физиономия и намерили своя път. Нещо повече – според него експресионизмът на „Везни“, илюстрациите на Сирак Скитник и „Марионетки“ на Чавдар Мутафов били станали „определена естетическа школа“⁵ за ямболските модернисти. Самият Гео Милев пък е определен като „необикновен и недостъпен корифей на модерното изкуство у нас, почти митологизиран в нашите представи“⁶. Че това е било така, ясно личи от салтанатите, с които го посрещат, когато за първи път пристига да изнася сказки в Ямбол на 20 май 1922 г. И въпреки всичко – само четири месеца след това знаменито посещение⁷ Кирил Кръстев адресира своята „Неблагодарност“ именно към експресионизма.

В някакъв смисъл на думата причините за този прицел са прагматични. В силно компресираното развитие на българския авангард, побиращо

се само в едно десетилетие, едва ли е редно да говорим за различни генерации в неговия контекст – и въпреки това делението между „стари“ – като Гео Милев, Чавдар Мутафов, Николай Райнов, Сирак Скитник – и „млади“ – като кръга около „Crescendo“, Николай Марангозов, Ясен Валковски и др., все пак се долавя, макар и да изразява повече степента на известност, отколкото възрастовата разлика. Прочее по силата на неписания закон за отношенията между поколенията в модерното изкуство новото трябва да бъде изместено от най-новото – колкото и упражняващите това усилие да пазят в паметта си уважението и пиетета към по-старите, които са им отворили очите за вселената на авангарда. Имайки пред себе си един изключително широк спектър от застъпващи се и паралелно съществуващи авангардни течения, достигналите отсрещния бряг не искат да останат само в скромната роля на последователи на тъй авторитетните, та чак и „митологизирани“ сред младежта на България фигури – или, ако използваме метафората на Кирил Кръстев, „ние не искахме да живеем там на палатки“. Ямболските модернисти избират дори не един, а цели два варианта да не живеят на палатки на брега на истинното изкуство – те търсят убежище едновременно и във футуризма, и в дадаизма. Въпреки че текстово покрива практиките от целия спектър на българския модернизъм, тяхното списание „Crescendo“ акцентира програмно именно върху тези две течения.

Историята с футуризма е ясна – тя е и причината за относително силния интерес към това списание днес – вече в литературно-исторически план. В един момент Кирил Кръстев събира издадените книжки на „Crescendo“ и ги изпраща на Филипо Томазо Маринети. Водачът на италианските футуристи е обилно преведен в една от тях: в кн. 3–4 ще срещнем част от неговата поема „Zang-Toumb-Toumb“, свързана с първото въздушно нападение в световната история – от български аероплан при обсадата на Одрин по време на Балканската война⁸, както и пространния негов теоретичен манифест „Геометрично великолепие“. Отговорът на Маринети, напечатан върху бланка от неговото списание и придружен от цял куп футуристични манифести, започва с думите: „Драги мои приятели футуристи“ – с което инициацията е осъществена, а ямболската група е покръстена във футуризма от най-високата възможна инстанция.

Това посвещение обаче е ретроспективно – то съдържа признание за афинитета на младите автори към футуризма, но когато те го получават, самото списание „Crescendo“ е вече история. Фактът, че не друг, а самият Маринети е припознал едно българско списание и неговия кръг като принадлежащи към футуризма, има съответната литературноисторическа тежест. Това обаче не е първият опит на тези нахакани младежи да определят

своята посока в обетованата земя на световния авангард, достигаща в техните очи и бреговете на Тунджа⁹. Първият е точно дадаизмът, избран може би и поради своята екзалтично-налудна сърцевина, поради анархистичния си отказ от всичко установено и поради отхвърлянето на самата сериозност – включително и по отношение на собствените му практики.

Двете течения, с които Кирил Кръстев и неговите следовници се идентифицират, на пръв поглед не са особено различни помежду си. Немалко аспекти от дадаистичните акции са взети наготово от практиките и манифестите на футуризма: симултанността като конструктивен принцип, динамизмът и преклонението пред скоростта, пред машината и изобщо пред урбанистичното и механично структурираното, техниките на колажа, използването на неологизми и довеждането на тази техника докрай – например няма съществена разлика между „заумния език“ на Хлебников и звуковите поеми на Хуго Бал.

Отвъд тези прилики обаче съществуват и много съществени разлики. В своята книга „Дада – изкуство и анти-изкуство“ Ханс Рихтер, който сам е участвал в различни дадаистични формации, подчертава приликите, но не пропуска да отбележи: „Но тук свършва влиянието на футуризма. Движението, динамизмът, „*vivere pericolosamente*“, симултанността играеха определена роля в дада, но не като елементи от една програма. Тук е фундаменталната разлика: футуризмът имаше програма и създаваше творби, за да „изпълни“ тази програма. Дали резултатът бе творение на изкуството или илюстриране на програмата – това зависеше от таланта на артиста. Дада не само че нямаше програма, но и беше против всички програми. Единствената дада-програма беше да няма програма – и това даваше възможност енергията на неговата екзалтирана мощ да проникне във всички посоки, свободна от естетически или социални ограничения.“¹⁰

Ханс Рихтер има право: дадаизмът е абсолютно анархистичен и в това се състои неговата привлекателност. Той е акцията на тоталното „против“ – което предопределя както огромната му иновационна мощ, така и краткия му живот, приключил в две коренно различни направления – в сюрреализма и в пролетарския активизъм, чиито естетически адекватности са конструктивизмът и тъй наречената „нова вещественост“. В „Адамовият комплекс“ Владислав Тодоров неслучайно посочва, че дадаистите всъщност малко се интересуват от изкуството като регламентирана естетическа стойност, че те „не създават произведения на изкуството според собствени на самото изкуство закони“ и че „Дада представлява акция, която оставя след себе си архив, а не експонати и творби за музей“.¹¹ Би могло да се допълни – представлява и отказ от сериозността, с която творецът приема себе си и света; особен код на присмехулно разчитане, което

епатира всичко и всички; гавра над осветеното като „висше“ в изкуството и като контрапункт – афинитет към елементарното, делничното и баналното. Разбира се, едва ли всички тези характеристики са били докрай изяснени и определящи за избора на Кирил Кръстев, ала със сигурност важна за него е била възможността да се отиде едно стъпало отвъд експресионизма – и да се заеме една незаета и практически непозната в българския контекст ниша, като се следват художествени примери и практики, които биха прозвучали абсолютно скандално за несвикналото българско ухо.

В този смисъл неговата къде открита, къде индиректна критика по отношение на експресионизма е и сбогуване – като последният бива отпратен в миналото и някак мимоходом приравнен с миметичното изкуство. Не е достатъчно само да рисуваш душата си – казва Кирил Кръстев – и изрично посочва, че за него такъв експресионизъм е също натурализъм, макар и психологически. Не е достатъчно прочее да бъдеш само дух – трябва да бъдеш и Бог. Въпросът е как да бъде постигната тази извънмерна до кошунственост воля. Отговорът е: дада. При всички условия, при подчертаването на синтеза като фундаментален художествен принцип (каквото той е при експресионизма, но не и при дада, където изобщо няма фундаментални художествени принципи), при вмъкването на абсолютно несъответната за дадаизма фигура на „душата“, ключовото послание на този манифест е издържано наистина в дадаистичен дух – чрез равенството между нищо и абсолют и чрез интерпретацията на безсмислието като функционираща творческа воля. В неговия контекст душата се стреми „към: Смъртта: Нищото: Абсолюта“ и преведен на езика на изкуството, този стремеж вижда крайните си цели в белия лист или в паузата между тоновете в музиката. Ала условното съществуване на душата спрямо света създава условност от самото изкуство, затова: „тя разбиваше елементите на света: да ги съчетае – през новото видение за един нов свят: абсолютен и съвършен за себе си – както и създаденият по-рано“. Разбирането за изкуството като деструкция и вторичен синтез по независими от реалността закони е залегнала в концептуалната база на българския авангард – и е най-ясно изразена в „Зеленият кон“ на Чавдар Мутафов; новото при Кирил Кръстев е в пълния отказ от характерния за модернизма висок стил в мисленето за ролята на твореца и смисъла на изкуството – и този именно отказ е неговият най-категоричен дадаистичен акцент:

Изкуството – ах, идеалната пневматична машина, която би могла да изтегли до дъно смисъла на нещата, за да ги пусне в ново обращение – заживявайки в свой нов смисъл: Безсмислието. Може би тук само: в тая воля на Творец – е

и „трансценденталната сериозност“ на художника. По-нататък: всяко нещо добива значение и смисъл на ценност – ако все още се търси да се изтръгне такава от нещата – защото е допуснато от една свършена ръка: дадаизъм.

Свършенството, за което става дума тук, няма нищо общо с обичайната употреба на тази дума. Според типичната за дадаизма абсурдистка логика понятия като „сериозно, изящно, постоянно, велико“ са просто синоними на несвършенството – свършенството се състои в смеха, в гротескното разпокъсване на живота на „разноцветна панорама от шегички и парадокси“, чийто смисъл е „евтин детски празник с лакомства и светлини“ и чийто символ е „детинската дума: dada“. Самата неведомост, простотата и спонтанността имат повече смисъл от всички медитации над духовното, а самият дадаизъм се ражда от отстраняването на твореца спрямо тези напъни да се обозре трансценденталното и да се осмисли духовното, в осъзнаването на тяхната безпомощност и скрития комичен подтекст на трагичните хамлетовски и фаустовски пози. Това осъзнаване – само по себе си доста преувеличено и несправедливо – е основната причина за негативния патос на дадаизма спрямо експресионизма. Младият Кирил Кръстев е доловил тази първопричина за негативния патос – и я е изразил във финала на своя дадаистичен манифест:

Дадаизмът се роди от възгледа, че е безсмислено да се повтаря вече заключеният в свършенство дух (dada). По-умно беше: човек да стане отведнъж прост – т.е. да се почувства напълнен догоре – Животът трябваше да се живее, защото неговият смисъл беше в самото съществуване. И когато го е обхванал така – с препълнена и доволна уста: човекът разбира, че няма по-нататък. Трагизмът роди смеха. Да се посмеем, то значи да забравим всичко: и да почнем отново; да измислим нещо ново: просто за себе си в тая си новост – и свършено в тая своя простота.

Контекстуалното разбиране за дада е подчертано и в други текстове на Кирил Кръстев. Стилистиката на „Витрините“ се движи на ръба между подражанието на Чавдар Мутафов и пародията на неговия стил – в този смисъл тук продължава дебатът за смислеността на експресионистичното, повдигнат в „Неблагодарност“¹². В „НАЧАЛОТО на ПОСЛЕДНОТО“¹³ Кирил Кръстев прави хронологичен преглед на всички модернистични течения – дадаизмът е силно акцентиран и определен по сроден с „Неблагодарност“ начин: „Да бъдеш dada – това се определя от безмълвното самочувство на простата радост *да бъдеш*“. Разбира се, във всички тези текстове можем да открием някои от топосите на дадаистичното светоусещане, но не и яростта – при това често натоваарена с открито политически подтекст, с която дадаистите провеждат своите акции. Напразно ще тър-

сим тази ярост и сред художествените текстове в „Crescendo“ – всъщност големият проблем на списанието (а може би и на българския авангард като цяло) е в разминаването между манифестни текстове и художествени практики – и трябва наистина да насилим въображението си, за да видим Теодор Чакърмов, Теодор Драганов, Лео Коен, Тотю Брънеков и компания като дадаистични автори. И все пак българският дадаизъм не остава само с един гол манифест – младите ямболски авангардисти успяват да включат в актива си и една типична дадаистична акция: създаването на „Дружество за борба против поетите“ и издаването на неговия манифест¹⁴. Този симулакрум¹⁵ е единствената автентична „дадаистична замашка“ – както се изразява Кирил Кръстев – и фактът, че толкова вестникари и сериозни български писатели се хващат на неговата въдица, говори за неговата ефективност. Това обаче е и последната съвместна акция на ямболските авангардисти. Оттам нататък всеки поема по своя път – а самият Кирил Кръстев доказва, че неслучайно още в „НАЧАЛОТО на ПОСЛЕДНОТО“ е потърсил стъпало отвъд дадаизма и футуризма – и го е намерил в конструктивизма¹⁶ – който редом със сюрреализма е едно от двете авангардни течения, запазени от дадаистичния бунт.

¹ „Лебед“ до този момент е редактиран от гимназиста Николай Черняев, по-сетне изкуствовед, известен под името Никола Мавродинов. Последният брой обаче вече се редактира от Кирил Кръстев чрез редакционен комитет, в който освен него влизат още Теодор Драганов и Лео Коен.

² Най-вероятно Кирил Кръстев има предвид манифеста „Какво иска експресионизмът?“, който е представен за пръв път от Рихард Хюлзенберг в Берлин през 1918 г. и публикуван в прочутия, съставен пак от него Dada-Almanach през 1920, но подписан и от Тристан Цара, Георг Грос, Марсел Янко, Раул Хаусман, Хуго Бал и почти всички известни дадаисти.

³ Милев, Г. Небето. // *Везни*, 1, 1920, № 10.

⁴ Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988, с. 35.

⁵ Пак там, с. 36.

⁶ Пак там, с. 68.

⁷ Гео Милев пристига в Ямбол на 20 май 1922 г., а последната книжка на „Лебед“, в която е отпечатан манифестът „Неблагодарност“, излиза на 27.09.1922 г. По време на това посещение Гео Милев е арестуван заради екстравагантния си външен вид – по ирония на съдбата го арестуват с презумпцията, че принадлежи към нелегалните ямболски анархисти, водени от Георги Шейтанов – негов бъдещ приятел и човекът, който ще вдъхнови Гео за издаването на „Пламък“ и ще плати разходите за това списание, за което самият Гео пък ще плати с живота си.

⁸ По това време Маринети е бил военен кореспондент – поради което и му е известна тази необичайна за времето си военна акция.

⁹ За тяхното самочувствие впрочем е показателен случаят с Васил Петков, по думите на Кирил Кръстев „готов на всякакво „дадаистично“ хрумване за предизвикателство на

буржоазната действителност“¹⁰. Заминавайки за Италия, той изпратил на Морис Метерлинк следната телеграма: „Вила Матерлинк. Пристигам в четвъртък. Излез на гарата. Петков.“

¹⁰ **Richter**, Hans. *Dada – Art and Anti-Art*. Munchen, 1978, p. 33–34.

¹¹ **Тодоров**, Владислав. *Адамовият комплекс*. С., 1991, с. 20.

¹² *Crescendo*, 1, 1922, № 2. Кирил Кръстев определя и този си текст като манифестен. Можем да срещнем високата терминология на традиционния дотогавашен модернизъм в типичните за дадаизма гротескни контексти – подиграни са Възвишеното, Изящното, „to be or not to be“, Принцесата и нейният Рицар, който впрочем е Дилетант, а Чудото пристига в екипажа на Мировата Скръб (директни намеци за романа на Чавдар Мутафов).

¹³ *Crescendo*, 1, 1922, № 3–4.

¹⁴ Кирил Кръстев е реалният автор и на този текст. Манифестът е издаден на самостоятелно фолио през август 1926 г. в две емисии – едната, подписана само от името на дружеството, е разпратена по всички редакции и до по-видните писатели; другата, подписана от Кирил Кръстев, Васил Петков, Недялко Гегов и Тотю Брънеков, е запазена за вътрешна консумация.

¹⁵ Доколкото претендира за сериозност и – както е видно от реакциите спрямо манифеста – успява да симулира такава.

¹⁶ Тази поредна негова трансформация е видна от статии като „Разсъдъчната поезия“ – а в някаква степен подобен тип мислене е по принцип характерно за художествените практики на кръга „Стрелец“, където той взема активно участие.

Камелия Спасова

КИРИЛ КРЪСТЕВ: МАНИФЕСТ И ШКОЛА

1. Манифестът като събитие

Авангардисткият манифест е жест на модернизма, който има възможност да конструира, узаконява, обявява литературна школа. Неговата функция е по начин, който е по-решителен, пряк и категоричен, отколкото може да бъде самото художествено произведение, да назове и постулира какво е или не може повече да бъде литературата. Съмненията му относно валидността на съществуващите практики, му осигурява теоретично, философско или най-малкото критическо дъно, чрез което допълнително да поддържа тезите си. Защото критическото дъно е второ дъно, а основата, из която нарежда всеки манифест, е „Аз идвам, за да открия, явя, открия новите форми“. Радикалната критика на наличното и тласъкът към модернистката мисъл се фокусират във фигурата на Ницше, а изказът на тази критика – в „казвам и нямам време да доказвам“, „Тъй рече Заратустра“ като учебник по манифестостроене (в този ред „Душата на художника“, 1899, и „Блянове на модерен поет“, 1903, на Пенчо Славейков като предвестници на българското манифестно писане).

Втора теза, която изкривява зрителния ъгъл в съвсем различна посока, е – манифестът като жанр на максималната публичност, който цели да взриви тази публичност, да изкриви зрителния ъгъл, да я извърне. Той е аморален, най-малкото отвъд доброто и злото, защото изрича тъкмо онези неща, които не бива да се говорят на публични места. Така неговата узаконителна сила действа със същата големина, но обратна по посока на силата на моралните норми, догми, предписания. Неговата аморалност е свързана с извънмерността, като минаване извън, прекриване на установените граници. Как тогава да се пита за границите на манифеста, за неговата „природа“ или „същност“, за обхвата и рамките при определянето му като понятие? И все пак: Какво е манифестът?

Най-натегнатата и кратка дефиниция – манифестът е събитие, не ни улеснява, а разраства питането по посока на събитието (то е експлозия, разрив, непредвидимото). И все пак манифестното говорене би трябвало да споделя поне следните 5 общи характеристики, независимо от многообразието на индивидуалното/колективното си авторство. 1. Като речеви акт манифестът е перформатив, подобно на клетвите и заканиите, той прави

това, за което говори в самия акт на изказване. Той се самообявява и затова винаги узурпира настоящето. 2. Той е стилистично (често и графично) маркиран, стилът е стегнат, лаконичен, във вид на формули и аксиоми. Водещата роля имат елипсите при достигане на подобен стилистичен синтез. 3. Използва множество фигури (метафори, символи, сравнения, персонализации), но най-много държи на фигурата на неяснотата, която умишлено замъглява словото, като постига магнетичен ефект – непрозрачността реомагьосва изказа. Фигурата на неяснота обикновено е код, съкращението е станало толкова обемащо, че истинското значение може да се разкодира само от най-верните съмишленици, които ползват цялата база данни на контекста. Манифестът е парабола, алегория, постановка с изрязани реплики. 4. Той е идеологически, защото използва своя анархистичен потенциал, за да възвести нещо ново, да конструира, като разглоби съвременните технологии. 5. Всеки манифест дава ПРИМЕРИ, какво трябва да е изкуството, на кои имена може да се вярва. Въпреки претенцията за прекъсване на всякакви традиции, той винаги се позовава на концепти, имена, течения.

2. Манифестни езици: между Варвар и Дада

Въпреки претенцията за прекъсване на всякакви традиции, Кирил Кръстев и дадаистичният изказ добре познават „главата“ на Гео Милев.

Главата на Гео Милев е дадаистичен монтаж, колаж, агиттабло, пропагандно устройство. Главата на Гео Милев е знамение, лозунг, плакат, манифест на неговия експресионизъм. Тя е „рекламно лице“, естетическа програма. Той я афишира в многобройните си автопортрети, скандира я в своята поезия. „Изложбата“ на Гео-Милевата глава е лост за отваряне на условното пространство, тунел към художествения образ. Художествените образи на (авто)портретите са тотално други спрямо реалната глава на Гео Милев. Портретите не са фотопортрети, снимки, свидетелстващи за една реалност.

Главата на Гео Милев е „фенер“, облъчващ с ултракървавите си постулати културното пространство; потрошено „огледало“, отразяващо болни анархистични видения; „инвалидна топка“, призоваваща телата да се хвърлят в зарята на „един безконечен възход“.

„Пръстенът“ на „унисонното тананикане“ в поезията на младите трябва да бъде разкъсан от вика на една варварска глава „с пламък в очите и с железни зъби“. Необходима е „нова раса“- примитив, който да се надигне срещу „корумпираните вкусове на оперетките и комичните фарсове“ („Литературно-художествени писма от Германия“). Оварваряването е деформиране на говоренето, „побъркващ“ опит в словоредата, влудяване

на изказа. Оварваряването е насилие над реализма, посегателство над неговия образ и подобие, репресиране на масовия читателски вкус.

Езикът Варвар (Валери Стефанов) обслужва антиконсуматорски интереси, той остава неясен за тълпата. Езикът Варвар е термин в реториката на Аристотел¹, противопоставен на езика на народа – този на прекия смисъл. Двата езика трябва да се смесват, защото използването само на „народния“ език прави речта низка, *банална*, а само на „варварския“ превръща речта в загадъчна, в гатанка. Езикът Варвар е граничен спрямо ежедневието. Той е чужденец, странник; странящ, друг език, неразбираем или труден за усвояване.

Езикът Варвар е отнесен език, далеч от прякото значение, намерил своята автономност в новите времена. Неговата самостоятелна употреба обаче не превръща речта в гатанка, както предполага Аристотел, превръща я в езика Дада. Дадаизмът е максималното оварваряване на езика, ксенокрация в терата на художественото пространство, безсмисленото бърборене (срв. гр. βαλβαλθη) на модерността. Той кастрира логиката, другото, логоцентричното значение. Гео Милев вижда истинския успех на езика Варвар в Дада, защото Дада е крайна форма на оварваряване, краен продукт, максимално проявление на терористичен език. „Грубо. Сурово. Варварско. Но ново. Българската поезия има нужда от оварваряване... В „Нула“ има такъв варваризъм.“ („Поезията на младите“). Различна е степента в овладяване на езика Варвар – експресионизмът го обладава екстремистки; Дада го сглобява конструктивистки. Експресионизмът оварварява модерността. Дада е тоталният Варвар на новите времена.

Убийствени за експресионизма са механиката и обективността на Дада; убийствени за Дада са екзалтацията и патосът на експресионизма. Самоубийството при експресионизма: „бързо нахлу/ сам на врата си възето/ и без да погледне небето/ – увисна –/ език/ между зъбите стиснал“ („Септември“); самоубийството при дадаизма: „в фаталната минута един самоубиец/ вижда своя револвер от шоколад/ и го изяжда/ от възторг героя се кръстосва/ с една крава – – „Нула“). При експресионизма самоубийството е оптимистично-трагична извисеност, победа над убийството, свръхчовешка воля за свобода, подвиг. При дадаизма е лекомислено-лудически химн на „заключения вече в съвършенството Дух“, вдетинена воля за игра, нонсенс. Самоубийството при експресионизма е сонорен взрив; при дадаизма е редене на единици и „нули“.

Превратът на експресионизма е в столицата, на дадаизма – в периферията. Дадаизмът в България е провокиран и инспириран от експресионизма. Друга неоспорима близост между експресионизъм и дадаизъм е връзката между „Везни“ и „Кресчендо“, между Гео Милев и Кирил

Кръстев и трагичното срещане на двамата авангардни редактори с фигурата Георги Шейтанов.

3. Кирил Кръстев в началото на поСЛЕДното

Дада провежда акции, той не произвежда произведения на изкуството.

Владислав Тодоров, „Адамов комплекс“ (1991)

Дадаизмът често е упрекван, че не придобива по-голям резонанс у нас, защото остава повече програма и предписание, отколкото плод от художествена дейност. Но този текст не се включва към подобно набездаване, защото разпознава манифестното през тезата на Аленка Зупанчич: „Манифестът е интегрална част от произведенията на изкуството; той принадлежи към (новия) процес на художествената практика. Той е художествен акт... манифестът е „речта на изкуството“. Манифестите изграждат или въвеждат единичната точка на изказ.“ Без да се снабдява с авторитет от типа на Пол де Ман (или на друг деконструктивистки дискурс) и да ползва неговата реторика за илюзорното различие между литература и литературна теория, този текст прививда жанра на манифеста именно като гранично писмо или, което е същото, писане от точката на неоразличаване на изкуство и критика. Това идва именно като ефект на саморефлексията и самоназоваването, критиката, но и онагледяването на принципите. И макар Кирил Кръстев да критикува и да се оттласква по някои въпроси от дадаизма², неговите манифести тук се наричат дадаизъм. Неговата дейност е усилието по набавяне на нов език, през който да бъде мислено изкуството, както и (едновременно усилие) на нов човек, който да „РАЗРЕШАВА“ това изкуство. Макар и кратко като период на излизане, „Crescendo“ е самостоятелната трибуна на този дадаистичен експеримент. Като прибавим и авторските (Кирил Кръстев) и колективни манифести на кръга около списанието (+Васил Петков, Недялко Гегов, Тотю Брънеков), не е преувеличено да говорим за литературна школа около „Crescendo“. Отношението на К. Кръстев към школата се явява през два цитата: 1. „Романски или славянски футуризм?“. Една художествена школа се ражда обикновено командвана от един теоретичен манифест и смяната на нейните „маниери“ с други...“ 2. „Началото на Последното“: „Без страх да се сгреша – може да се каже, че ВСИЧКО е било всякога предписвано, но много малко изпълнявано; – школата се явява тогава винаги като желание изпърво за по-пълно и ясно изпълнение на казаното, но незавършеното. През индивидуалното несъвършенство, това получава винаги смисъла на „почване отново“ – и от тук: отрицанието на предшестващото“. Програмата на Кръстев, въпреки радикалния си синтаксис, съвсем

не отрича напълно предходното, тя се опитва да влезе и разсъждава отвътре на самите литературни течения, за да открие и поправи (механистичната метафора е нарочна) техните изхабени места. Философски добре премерените постановки в гореспоменатите два „дори по-скоро обзорни, отколкото манифестни“ текста (по определението на Елка Димитрова) детайлно и тезисно оглеждат характера и видовете модерно изкуство. Естествено там, където всяка умереност се губи и езикът става напълно разрушителен, жесток, вбесен, когато трябва да се спомене всичко, което е реалистично, позитивистично, традиционно, не-изкуството на подражанието на природата, отражението, фотографския натурализъм. Модернизъмът и неговото критическо наследство може да се изследва откъм реториката му спрямо реализма, внимателно да се проследи как модерният творец се обръща не към старото, миналото, историята, т.е. не откъм тежестта на паметта и предците, а именно към кумирите на реализма.

4. Луна в хиляди екземпляри

*Адепти на това ново „улично“, радикално късащо с предвоенния индивидуализъм изкуство в българската култура са най-вече
Чавдар Мутафов и Кирил Кръстев.*

Бойко Пенчев, „Българският модернизъм: моделирането на Аза“ (2003)

Дада – това е процесията деца, минаващи с динени фенерчета от финала на „Витрините“ – те имитират, подриват, размножават уникалната Луна на символистичните видения. Принцесата, душата, попаднала на улицата, вън от охранителните простори на твореца, става уязвима, дъждът мокри нейната „епидерма“. Класическите принципи са подиграни чрез „перуката на Буало“ и цялата напудреност и привидна защитеност на правите линии, лорнетите и охранителните мерки на витрините. Витрините обаче са разтворени и разбити от улиците, така с дадаизма нахлува животът. Според Бойко Пенчев централно за дада е тъкмо премахването на границата между изкуство и живот. Стъклата на музеите се напукват или по-точно музейното пространство се преформулира от писоара на Дюшан. Тази подлога, изтръгната от своето предназначение, вече няма да лежи и поддържа деленето на двата свята, тя идва, за да обяви, че животът нахлува в изкуството, така че „животът сам става една дълга витрина – една Улица от правоъгълно желязо, зелено месо, и вик, и конски сили“. В дада вече няма значение дали конят ще е зелен или червен, защото той е детско конче, което може да търпи всякакви изобретателни игри, всякакви жестоки манипулации.

Изравняването на изкуство към живот не става за сметка на една органика и виталистки есенциализъм, напротив изкуство-и-живот са вече

радикално зависими от *techné*, от техниката, от възпроизводството. Боян Манчев в книгата си „Тялото-Метаморфоза“ (2007) подробно разтваря механизмите, по които „фундаменталната концептуална операция на модерността представлява вписването на понятието за живот в основата на онтополитическия режим“ (с. 123). Политическото идва тъкмо от технизацията, от автомата, от машината като съвършена уредба. Или другата възможност – от една критическа съпротива. Така че запушването на устата на Душата на писателя „с коляното на теориите, за да не говори за себе си“, трябва да бъде четено съвсем буквално.

Шифърът е: (Читателю:) чети буквално.

5. Машините на Дада

Машината е пластмасовото тяло на дадаизма. Пълното съединение на живото и направеното, това е „съвършената ръка“ („Неблагодарност“). Съвършената ръка-автомат владее техниките на автоматичното писане, защото се „освобождава от сериозността“, разбива трагическите предпоставки и се оставя на играта, простотата, комизма. Изкуството – това е „идеална пневматична машина“, а красотата, както и другите романтически категории, са въпрос на плътност, на „количество интензивност на изобразеното“. Машината протяга протезите си, за да разглоби най-ревниво пазената метафизична инстанция – душата и да я препрограмира по свой образ. „Машината не може да модифицира нашите чувства; и не трябва: – но ние трябва да ги организираме подобно ритмичната закономерност на една машина, която се самоуправлява. Наистина, нашият вътрешен мир трябва да представлява една *конструкция* от истини и чисти, пълни тонове в отношенията.“ („Началото на Последното“). Пълнотата на машината се дължи на нейната системност и закономерност, тя „не страда от неврастения като човешката душа у Пшибишевски“ и само през нейните кодове може да се търсят „Смъртта: Нищото: Абсолютът“ („Витрините“). Тази сглобка между човек и машина, онтологическа и политехническа уредба в крайна сметка е самото изкуство на дадаизма: колаж и монтаж. Затова и изкуството не може повече да бъде декоративно допълнение, то става жизнен проект за направата на човек по дадаистичен модел.

Естетическото поле през модернизма се формира не като плавен проект и постъпателно движение, а под формата на постоянни трусове, взривове и други анархистични своеволия. Едни от най-силните като ефект снаряди идват от експресионизма и още по-радикалния дадаизъм. Експресионизмът е категоричен в призивите си, запитан дали отхвърля

реалистичното изкуство, той непоклатимо отвърща ДА, а дадаизмът преповтаря бързо отговора: ДаДа, затова и с него никога не можеш да си сигурен докъде се шегува и става ли въобще сериозен.

Дейността на Кирил Кръстев чрез: 1. манифеста като събитие, 2. дадаистичния език, 3. счупването, престъпването на разграничението изкуство – живот, 4. техническата възпроизводимост и 5. машината, подсказва параметрите на едно свръхмодерно поле, в което водещ конструиращ жанр е манифестът.

¹ Аристотел. За поетическото изкуство. София, 1975, с. 92.

² Напр. „Но в dada липсва разбирането за човека като същество, подлежащо на преобразения, следв. Целесъобразна работа.“ („Началото на Последното“)

Елизария Рускова

НИКОЛАЙ РАЙНОВ – ЕДИН ТЕАТРАЛЕН ВИЗИОНЕР

Когато се подготвя 25-годишният юбилей от творческата дейност на Николай Райнов, почитателите му отбелязват, че освен картините, които е създал, той е автор на 58 съчинения, 360 статии, 600 сказки, разпростиращи се върху художествената словесност и естетиката на изящните изкуства. Сред тези произведения размислите за театъра се разполагат само в две теоретични статии – „Фантастичен театър“¹ и „Говорът на сцената“². Към тях можем да добавим и разказа „Драма“³, предоставящ също наблюдения върху естетиката на това сценично изкуство, както и рецензията за постановката на Гео Милев „Мъртвешки танц“ в Народния театър от началото на 1920 година.⁴ В период от четири години, между 1920 и 1924, многопосочните търсения на автора откликват публично и към театъра. Разпръснати бележки в списание „Везни“ насочват към по-сложен процес, протичащ в дълбините на културния живот в столицата, и свидетелстват за участието на Николай Райнов в него. Статията му за юбилейния сборник, посветен на Кръстьо Сарафов, е била отхвърлена от Стилиян Чилингиров заедно със статиите на Гео Милев, Чавдар Мутафов, Людмил Стоянов.⁵ От съобщение отново в списание „Везни“ става ясно, че той е сред ръководителите и преподавателите на двугодишна Драматическа школа в София, организирана от Дома на изкуствата, заедно със Сава Огнянов, Кръстьо Сарафов, Гео Милев, Сирак Скитник, проф. Арнаудов, проф. Балабанов и други.⁶ По-късно, на 25 октомври 1925 г. пише от Париж до Владимир Василев, че е започнал статия за театралния декор, а в друго писмо, от 31 януари 1927, изпратено отново до редактора на списание „Златорог“, заявява: „Само за музика и театър недей иска“⁷. В един кратък период от пет години, когато след войните в българския културен живот се наблюдава раздвижване и поява на модерни постановки под режисурата на Гео Милев, Сирак Скитник, Исак Даниел, както и отваряне към световните сцени с гастроли на руски драматически артисти, на група от МХТ през сезон 1920-1921 и през 1924, както и гостуването на Мюнхенския Шаушпилхаус през 1923, разностранно надареният и ерудиран творец се чувства мотивиран да разсъждава върху театралното изкуство и да участва в неговото обновление.

Спрямо колосалното творчество на Николай Райнов броят на споменатите четири публикации може да изглежда пренебрежително малък, като че ли дори незабележим. Не са много на брой и текстовете, които рецепират възгледите му за сцената. Розалия Ликова коментира последователно статията „Фантастичен театър“ и я полага в парадигмата символизъм – модернизъм, като изтъква ролята на автора и като теоретик на модерното изкуство⁸, а също така я анализира като продуктивен елемент в рецепцията на скандинавската драматургия в България, и по-конкретно на Ибсен⁹. Рецепционният аспект доминира също и при Калина Лукова, която разглежда текста на Н. Райнов в отношението му към друг автор, емблематичния представител на символизма в драмата Морис Метерлинк.¹⁰ Към статията „Фантастичен театър“ и съпровождащите я текстове може да се погледне и от трета посока, глобално, като значим модернистичен естетически проект за театър в България. Той споделя общи за европейския модернизъм предизвикателства. Първо, отричане на Аристотелевия възглед за мимезиса като основа на драматическия текст и обосноваването на модерен тип драматургия, изискваща нов тип отношение между актьор и зрител, театър, сроден по дух до импресионистичния период в режисьорската дейност на Макс Райнхард (1873–1943) или до театъра на преобразението на Николай Н. Евреинов (1879–1953). Второ, писаното слово на драмата се подчинява на зрелищния режисьорски текст, който се разгръща в спектакъла. Този възглед рязко разделя разбирането за театралното изкуство в българските критически статии преди и след войните и Н. Райнов е сред първите автори, които осъзнават значението на режисурата за динамиката на сценичното изкуство. Трето, заявява нов поглед към словото на актьора, който чрез паралингвистичните характеристики на сценичния говор произвежда знаци в спектакъла, идея, която предхожда структуралистичните анализи на представлението, добили популярност през 30-те години на XX век в трудовете на Пражкия лингвистичен кръжок. Идеите на Н. Райнов са синхронни на авангардните търсения в Европа и Русия, но възникват независимо от тях и са абсолютно оригинални за родния контекст. Така, успоредно на възгледите и практиката на Гео Милев в българската култура в началото на двадесетте години на XX век, се ражда още една театрална концепция, която за разлика от предишната не намира израз на сцената, но обогатява десетилетието и придвижва напред разбиранията за многообразието на модерната същност на сценичното и драматическото изкуство. Но и в този случай е валидна тезата на Едвин Сугарев за това, че „разминаването между творческия му метод (на Н. Райнов – б.м.) и възприемателните способности на неговите съвременници се оказва решаващо за

адекватния прочит на произведенията му¹¹, което неизбежно включва и скромната, но съвсем не маловажна идея за театъра.

Както повечето манифести в историята на модернизма, и статията „Фантастичен театър“ е изградена върху отрицанието на вече остарели или остаряващи модели. Н. Райнов привлича двете антитези – на Дионисовото и Аполоновото начало, разработени от Ницше в „Раждането на трагедията от духа на музиката“ (1872), според когото те са в основата на възникването и проявленията на древногръцката драма, и ги отрича като невъзможна основа за „фантастичния театър“, защото първото начало е насочено към зрелищността или формата, а второто – към подреждането на наподобената действителност, което означава копиране на съществуващото и познатото. Самобитният коментар върху естетата Ницше, освен че е нов за българския контекст, е провиденчески за развитието на модерния театър, тъй като съчетанието между Дионисово и Аполоново се разпада и в театралната практика на ХХ век Дионисовият характер на изкуството се отразява в театъра на жестокостта на Антонен Арто, а Аполоновият – в проекта на Бертолт Брехт¹².

Николай Райнов предлага радикално преобръщане на критериите за моделовата основа на драматическия текст като литературен род. На драмата, чиято етимология се обляга върху понятието за „действие“, и на театъра, съответно препращащ към понятието „виждам“, българският автор противопоставя идеята за „фантастичен театър“, или отново в етимологичен план „виждане чрез въображението“. Дефиницията на „фантастичния театър“ включва две отличителни черти: вглеждане в „живота вътре, в самата душа на човека, дори – нещо повече – *изключително* в душата на човека“ и превръщането на „душата като *среда* на драматичното движение, като художествен сюжет“. Двата пътя за достигане до ситуацията „фантастичен театър“ са „въображението и чувството“. Така новият проект прокламира скъсване с естетиката, основаваща се на мимезис, и изисква промяна на отношението към основния поетологичен категориален апарат на драмата – действие и персонажи.

Проекцията на ранномодерната драма върху „фантастичния“ театър разкрива сходства и различия. Ролята ѝ е анализирана в рамките на диалектиката едновременно като край и начало, завършек на тенденции и оповестяване на нови теоретични възможности. Мисленето за новия театър отново се разгръща в съпоставителен план, започвайки от драматургичната продукция на Ибсен и Метерлинк. Приликите между двамата творци са повече на брой отколкото общоприетите разлики, а свободното изучаване на тяхната драматургия без наслоенията на актуалната, понякога прибързана рецепция, установява непостигането на символа в драмата.

Н. Райнов доказва, че в емблемните им пиеси от 90-те години на XX век символът се реализира като алегория, обобщение, възглед за човека, външен спрямо действителността. Отказвайки се да приеме желаното за съществуващо, българският автор установява разликата, която съществува между програмните документи на символизма, най-вече есето „Трагичното в ежедневието“ (1892) от Метерлинк, и практиката на символистичната драма, между теоретика и драматурга Метерлинк. Н. Райнов посочва за пример пиесата „Слепците“, където „религия, поезия и изкуство, наука, човечество, вселена, тайна, предчувствия, нагон“ са предадени посредством „свещеник, млада сляпа с дете, маяк, слепи, остров, море, птици, куче...“. По сходен начин и в Ибсеновия драматичен епизод „Когато ние, мъртвите, се пробудим“ персонажите функционират като алегии – „Майя е животът, измамата, радостта от живота. Ирена е вдъхновението, мирът, съзерцанието. Рубек е човекът, създателят, художникът“. Н. Райнов разграничава алегорията от процеса на символизация, а разделението помежду им се превръща в основополагаща опозиция за „фантастичния театър“, противопоставяща съзнателното на несъзнаваното, интуитивното на рационалното, миметичното на създаденото по аналогия. Новата концепция изисква символът да се реализира в драматическия текст, тъй като досега теоретичното обосноваване не е достигнало до практическо осъществяване.

Метерлинк надгражда върху драматургията на Ибсен, но все още се движи в матрицата на древногръцката драма, тъй като ползва нейните категории, например трагичното в споменатото вече есе, считано за теоретична основа, върху която се развива символистичната му драма. Освен това съдбата продължава да бъде външна сила, определяща траекторията на персонажите независимо от факта, че ролята на случайността в драматическия сюжет и при Ибсен, и при Метерлинк нараства. При норвежкия драматург героят запазва определящата за реалистическите персонажи категория характер, макар и тя да е проблематизирана в по-късните му произведения. Според Н. Райнов белгийският драматург предлага модела на „съзерцателната“ драма, в която героят се разполага едновременно спрямо неизвестността и спрямо съдбата, а театралният зрител долавя с интуицията си неговото бъдеще и съзнанието за притежаваната по-голяма информация, почерпена не чрез разсъдък и познание, а чрез интуиция, оформя основата, върху която публиката си присвоява персонажа. В пиесата „Майстор Сулнес“ Ибсен назовава надникването в човешката душа „магьосничество“, древна фолклорна представа за скритото в човешката душа, което само магията може да пробуди. Метерлинк интериоризира още повече това състояние и го обозначава като движение по

ръба на сън и будване, „сомнамбулна“ драма, облечена във формата на приказка. Така предметът на мимезис е силно разколебан, а ранномодерната драматургия прави опит да реши дилемата си.

Историко-аналитичният срез цели да определи специфичните нововъведения в европейската драма. За по-нататъшното обосноваване на идеята за „фантастичен театър“ Н. Райнов прилага методика, която вече е използвал в студията си „Симбол и стил“ (1920), но този път тя оперира в полето на театралната теория, като изхожда от общи естетически постулати. Докато в други фундаментални за неговото творчество студии той изгражда твърденията си на основата на опозицията – източно срещу западно изкуство, живописен срещу декоративен стил в разказа, в „Симбол и стил“ и във „Фантастичен театър“ българският теоретик анализира връзката между идеал и стил. Аналогично на ролята на масата в изобразителните изкуства, която свързва линията и формата, но не бива копирана, а се създава, централен елемент в проекта за друг театър е „фантастичната“ действителност, която заменя външната и се превръща в „нова действителност“, създадена от автор и актьори по подобие на сънищата, където „обстановката начева да играе заедно с актьорите“. Време, пространство, персонажи влизат в нова, динамична връзка. Идеята за „фантастичен театър“ е далеч по-широка отколкото каталогизирането му като „символичен“, „новосимволичен“ или „експресионистичен“, не защото Н. Райнов се колебае естетически къде да го разположи, а защото очаква различни посоки в развитието му.

Радикален момент в принципа на „фантастичния театър“ е установяването на друг тип отношение със зрителя. В Аристотеловия тип драма той е обект, върху когото зрелището въздейства и комуто се отрежда преживяването на катарзис. Новият тип театър изисква зрителят да има близко участие в драматическата игра, връзката актьор – зрител да се превърне в същинска „драматическа съпреживелица“, противопоставянето между актьор и зрител се стопява, театралното зрелище, разделящо зрители от актьори, наблюдаващи от играещи, се заменя от художественото видение, в което актьори и зрители се сближават. Случването на този акт, превръщането му в интимен театър, е възможно само за „благородниците духом“, но не за гълпата.

В тези идеи на Николай Райнов отзвучава театралната теория на символизма, в която душата е главен предмет на драматическия свят, а действието е статично, замряло в най-рудиментарната форма на своето осъществяване. В известен смисъл и основите на разбирането за активното участие на зрителя в процеса на възприемане са положени от теорията на символистичния театър, която се осланя на символа като ново средство

за въздействие върху реципиента. Неопределеността на символа и неговата семантична неяснота изискват нов модел на комуникация, при който читателите или зрителите конкретизират в различна степен съдържащата се в него множественост на значенията. Българският теоретик обаче категорично отрича подобно съвпадение, като за първи път в хоризонта на родните естетически търсения разсъждава върху проблема за границата между стария и новия тип театър.

И досега театролозите, макар и да анализират по сходен начин промените в драмата, настъпващи на предела между XIX и XX век, заемат две различни позиции относно началото на новата драма. Според едни то е белязано от символизма, а според други – от експресионизма. Това, че предметът на мимезис не отразява външно обективирани явления на действителността, а се съсредоточава върху сферата на човешката фантазия, представи, сънища, означава промяна на Аристотеловия модел, формулиран в „За поетическото изкуство“, и ориентиране към идеите на Платон за душата, изразени в прочутия му философски диалог „Федон“, в който душата се разглежда като неунищожима, невидима, еднаква, вместителна на знанието и „идея“ на живота, организиращ принцип на всичко съществуващо, висша идеална сфера. Това са двете крайни възможности, в които може да се осъществи предметът на мимезиса, но самият принцип като основополагащ елемент в поетиката на драмата не е отхвърлен. Поради това Николай Райнов приема, че драматурзи като „Метерлинк, Пшибишевски, Стриндберг, Шарл ван Лерберг, Верхарн... завършват реалистичния театър и предчувстват потребата от нова драма и нова сцена“. Дори назовава творчеството на Метерлинк „пречистен реализъм“.

Пиесите, в които открива зародишни форми на новия фантастичен театър, са „Синята птица“ от Метерлинк, „Сонатата на призраците“ и „Пепелище“ от Стриндберг и „Три сестри“ от Чехов. С изключение на „Мъртвешки танц“ от Стриндберг Н. Райнов не е оставил писмени свидетелства, анализи на споменатите драми или автори. Известно знание за неговото тълкуване на Стриндберг придобиваме от театралната рецензия за постановката на „Мъртвешки танц“ в режисурата на Гео Милев, където говори за т.нар. „театър на преобразението“ на Николай Николаевич Евреинов и въвежда възгледа му за смисъла на театралността като вроден човешки инстинкт за преобразование, човек да бъде друг и да направи живота си по-желан. Между другото, прилагайки тази идея към драмата на Стриндберг, Н. Райнов прави уникален за европейския контекст коментар на „Мъртвешки танц“ като драма на преобразението, в което протагонистът се превръща в „съзерцател на отвъдсветовните Градини на Смъртта“, което обуславя дълбокото примирение на персонажите във

финала на пиесата. В съвременни интерпретации пиесата е анализирана като съдържаща и символистични, и експресионистични елементи,¹³ лишена е от жанрова „чистота“, което всъщност потвърждава твърдението от „Фантастичен театър“ за хибридността на ранномодерната драма. Николай Райнов разбира идеята за преобразението, с която си служи руският режисьор модернист Николай Евреинов, като обща основа на живота и на смисъла на театралното изкуство. Естетическата реалност наподобява не видимия свят, а първичното естество на съществуването чрез присъствието на божественото във функцията му на „преобразител“, чийто „пример“ хората следват. Дълбоката промяна в човека е аналогична на ритуала на инициация, преминаване от един контекст на живота в друг, по-зрял и по-съвършен за личността чрез вид посвещаване в дълбините на човешкото знание. Прочитът на новата драма преминава през преобразението, разглеждано като инициация, пораждаща театрализация на живота, която трябва да доведе до разкриване и преобразение на личността и на света. Посочените Стриндбергови драми „Пепелище“ и „Сонатата на призраците“, част от цикъла камерни пиеси, написани през 1907 г. под влияние на различни философски и естетически системи, представени от Платон, Вагнер и в ограничена степен от будизма, са предвестници на „фантастичния“ театър, защото протагонистите им осъзнават присъствието на невидим режисьор, на чиято воля животът им е подчинен. Протагонистът в „Пепелище“, обозначен под името Странник, в последната си реплика заключава, че е наблюдавал разнообразието на живота, но „сякаш този живот е бил инсцениран специално за него“. В този случай взаимоотношението между персонажа и „сцената на живота“ е статично, дистанцирано, осъществено чрез емоционално безпристрастното наблюдение на аутсайдера. Във втората пиеса шведският писател предоставя друг „театрализиран“ модел на съществуването, но този път динамичен. Директорът Хумел е „режисьор“ на живота на останалите действащи лица, докато едно от тях не се възпротиви на волята му и не предизвика смъртта му.¹⁴

Макар статията „Говорът на сцената“ да не е замислена като продължение на концепцията за „фантастичен“ театър, редица елементи в нея допълват представата за новата роля на качествата на звука в представлението. Освен ценността на този текст за еманципирането на българския театър от темата за ясен, изразителен правоговор, основно обсъждана през първото десетилетие на века от драматурзите на Народния театър Пенчо Славейков и Пею Яворов, тема, която Н. Райнов приключва с обобщението „занаят“, в нея българският естет формулира идеи, които можем да определим като ранни представи за структуралистично разбиране за

езика. Той изхожда от разликата между „естествен говор на сцената“ и говор в живота, подчинени на различни цели, единият изпълнява естетическа функция, а другият – информативна и комуникативна. Сред компонентите на речта са изброени темпо, интонация, тембър и пауза, а препинателните знаци предопределят последните два от изброените елементи. Българският теоретик изследва най-подробно паузата като времево прекъсване на изречението или разположена между самите изречения, като обозначава традиционния вид пауза като логична, а когато функционира като самоцелен знак, я определя като „патологична“. Прекъсването на речта създава напрежение, а местата, които го ограждат, придобиват повисока степен на смислова натовареност и „поради това изказаното добива за него (за слушателя – б.м.) сила и се облича в някакво ново значение“. Паузата функционира като смислопораждаща, когато маркира мълчанието, елемент от ранномодерната драма, чиято употреба е многообразна, а в творбите на Стриндберг, Метерлинк и Чехов, както Н. Райнов отбелязва, „мълчанието означава често пъти повече от говора“. Третата теза, която има отношение към идеята за „фантастичен“ театър, е така нареченото от автора „символизиране“ – „да се предаде чрез изговора предметна релефност“ на словото при „мелодично разнообразие и звуково богатство“. Тук се акцентира върху освобождаването на скритите значения на думата, постигане на езикова магия дори и чрез използването на звукоподражателни думи и изречения. Това е също форма на създаване на „видение“ според терминологията на Н. Райнов, видение, чиято цел е завладяване на емоциите на публиката. Поражда се непрекъсната игра между словото като носител на информация и звуковото му подобие като израз на вътрешното състояние на персонажа.

Естетическият проект, който очертава ново пространство в историята на театралната теория у нас, е в интертекстов диалог с останалите теоретични статии на Н. Райнов върху литературата и изящните изкуства. Противопоставянето между живописен и декоративен стил в литературата е аналогично на противопоставянето между театъра на миналото и театъра, който предстои. Затова не е изненадващо, че източници на представата за „фантастичен“ театър могат да се открият в предхождащата го студия „Източно и западно изкуство“. Сред тях се откроява тезата на английския изкуствовед Джон Ръскин, според когото „службата на въображението е (...) да направи достъпни за погледа ни нещата, изобразени пред нас, като отнасящи се до наше бъдно състояние“, дефиницията на френския философ Анри Бергсон за интуицията като „прозиране, вътрешно непосредно постигане, добито с дълбоко и страстно налягане на духовните сили, стегнати в един възел“. В тази студия откриваме употребата

на определението фантастичен, фантаст или фантастика. Например „един от най-силните фантасти“ е Йеронимус Бош, а конотацията е „недостъпен за всяко око“. Съществува „фантастика на играта между черно и бяло“, която свързва гравюрите на Хокусай и на Бърдсли. Ритъмът може да бъде „по-бурен, фантастичен, приказен“. Смисълът на думата „фантастичен“ при Н. Райнов отвежда към „втора вселена, която е чужда на външния свят“. Съществено е да отбележим, че тъкмо сравнението между източното и западното изкуство актуализира размисли в посока към фантастичното. Нека само припомним, че един от най-големите театрални реформатори на XX век, Антонен Арто (1896–1948), през 1931 г. публикува изследване, противопоставящо източния на западния тип театър, в което открива корените на театралността, и формулира възникването заедно с играещия актьор на неговия двойник, човека-знак, „триизмерен йероглиф“¹⁵, който живее и се движи. А Н. Райнов развива темата за символа и йероглифа в областта на изобразителните изкуства в статията си „Символ и стил“. През същата, 1931 г. френският авангардист създава режисьорски проект за Стриндберговата пиеса „Сонатата на призраците“. Съпоставките с други програмни статии на Арто могат да бъдат продължени, но целта ни е да изтъкнем общата теоретична основа на изкуствоведското мислене на Н. Райнов с творци от Европа и Русия, което потвърждава извода, че есето „Фантастичен театър“ е плод на енциклопедична култура и обширни наблюдения в областта на изкуството, независимо дали по морфологичен признак се отнася към пространствените изкуства или към времевите. В стремежа да стигне до дъното на познанието за сцената Николай Райнов синтезира естетическите си познания за изящните изкуства и създава тази театрална парадигма.

Определянето на статията за „фантастичния“ театър като есе е употребено в значението на „опит върху театралното изкуство“. В него някои проблеми все пак остават неизяснени и най-вече парадоксът на актьора. В отзива за българската постановка на „Мъртвешки танц“, подобно на Гео Милев, и Николай Райнов формулира функцията на режисьора, натоварен с „двойно творчество“, не посредник, а създател на театрален текст чрез актьори и сценични средства. До появата на Гео Милев българският театър „няма“ изявен режисьор, зрителите гледат „един и същи човек да играе през вечер ту тая роля – ту оная, и го познаваха отведнъж, защото виждаха актьора с усвоени движения, ход, замах и глас“. Суровата оценка не подминава звездите на Народния театър – Адриана Будевска като Ибсеновата Нора, Кръстьо Сарафов като Молнаровия Дявол, Златина Недева в ролята на Ребека от „Росмерсхолм“. Предлаганото решение е „да преобразят себе си“, а това е един от двата тогава съществуващи метода на

актьорска интерпретация, преобразяване и себеизразяване.¹⁶ В параметрите на есето „Фантастичен театър“ новото разбиране за актьора го представя като „действаща душа“. Вместо действието да представлява екстериоризация на душата или овъншняване на човешкия характер посредством неговите прояви, новият тип театър трябва да предложи не „действащи лица“, а „действащи души“; „актьорите престават да играят, те начеват да преживяват с оная творческа сила, която ломи границите на телесното и непосредно предава на зрителя разкошното видение на приказката“. Как би могла да се визуализира тази представа за актьорска игра?

Разказът „Драма“, публикуван година преди споменатото есе, този път със средствата на художествената измислица, възсъздава представата за „фантастичен“ театър. Сюжетът се гради върху традиционен любовен триъгълник: актьор, съпруга актриса и третия. Една вечер актьорът събира познатите си, за да им прочете текста, в който е разказал разигравашата се помежду им любовна драма. От изпълнението на актьора съпруг е отстранено всякакво движение или жест. Гласът и очите са единствените изразни средства, а статиката отвежда към дематериализирано човешко присъствие. „В гласа закънтя борба, сблъскаха се две воли някъде наблизо – негли досам черното сукно, досам зелената лампа, два мъжки гласа почнаха да си оспорват правото на щастие, да се връхлитат един друг, да си нанасят кървави удари. (...) Такава борба на говорещи души не бяха виждали те в театъра.“ И по-нататък: „Ала ето, че настъпва мигът, от който зависи всичко. Никой не може да откъсне вече погледа от Дявола (актьора – б.м.). Стегнат е коравият възел между него и зрителите – и душите виждат само онова, що им внушава той“. Събитието, наречено от актьора „Великден на ревността“, в което той освобождава себе си и другите от веригите на собственическото любовно чувство, завършва с поклон. „Ала – не като в театъра. Просто, дълбоко, искрено. Сякаш бе извършил богослужение.“

Разказът „Драма“ ни позволява да разширим представата за „фантастичния“ театър, след като го подложим на прочит през оптиката на т.нар. „театър на преображението“ на Евреинов, който също е многостранна фигура като българския естет – художник, драматург и писател, музикант, автор на изкуствоведски трудове, между които и монографии за предпочитани и от Николай Райнов творци като Ропс (1910) и Бърдсли (1912). Историята, разказана в „Драма“, напомня за един любителски спектакъл, високо оценен от руския модернист, тъй като е сроден с представата му за смисъла на театралността. Става дума за постановката на Н. П. Ижевски „Така е било, не е било така“¹⁷, комуто той посвещава специално есе „За

новата маска“ (1920). Гимназисти играят себе си и инсценират собствените си интимни, любовни, сложни отношения. Според терминологията на Евреинов това е „авто-био-реконструкция“, на която се подлага и персонажът на Николай-Райновия разказ. Неясните пориви на душата, преминаващи през изложеното пред публиката представление, се оформят в лично и ясно решение. Жизненият конфликт бива пренесен в света на изкуството и чрез спектакъла сублимира и намира отговор. Театърът проявява терапевтична функция, като чрез творчеството превъзможва болката, а конфликтът се изживява сценично и реално. Преминаването на театъра в живота и на живота в театъра се определя от Евреинов като „театрализация на живота“. В разбирането на руския режисьор най-висшата форма на театралност намира израз в „театъра за себе си“, както нарича един от трудовете си, състоящ се от три части (теоретическа, прагматическа и практическа, издадени между 1915 и 1917), тъй като той активизира човека да се саморазкрие в света, който обитава, и по този начин да изрази личната си воля и енергия за промяна на себе си и на собствения си живот. Въз основа на „театрализацията на живота“ Евреинов разработва идеята за „монодрамата“, при която зрителят се отъждествява с протагониста и приема неговата гледна точка, а драмата се разиграва отново както на сцената, така и в залата. В разказа на Н. Райнов различаваме същите белези на Евреиновата монодрама, като стремеж за премахване на сценичната рампа, отъждествяване между публика и герой и идеалистичната представа за промяна на живота на персонажа чрез „театъра“. От текста се отнема миметично изразеното съдържание на проблема, представлението се превръща в свещенодействие, в строго организиран ритуал. Но той съдържа нещо повече, иска да се утвърди като събитие, което е единствено по своята интензивност и което променя участващите в него. То е сбъднат сън, но дали би могло да се повтори, както обичайният театрален механизъм изисква? Публиката е описана като преживяващо състояние на транс, но тогава дали ще е в състояние да преобрази себе си и живота си, каквото е очакването от „съзнателния“ зрител на фантастичния театър?

В „Драма“ актьорът е назван Дявола по името на най-прочутата си роля. Александър Йорданов тълкува разказа чрез модела на създаване на „вторичен мит“ чрез отношението между „действителност“ и художествено съзнание и го определя като „митотворчество в „себе си“, в което се използва и „принципът на цитирането“, в случая пиесата на Ф. Молнар „Дяволът“¹⁸. Пиесата е популярна в българския театър с две постановки, от 1909 и 1919 г., и репризи в общо шест сезона, като в драматургическия си анализ П. Яворов заявява: „Дяволът е символическа личност, синтезира-

ща инстинктите и потайните стремежи на лица от пиесата. (...) И затова в някои сцени, дете някое от поменатите лица остава насаме с Дявола, ние добиваме почти неотразимото впечатление, че присъстваме на една игра между лицето и неговия двойник¹⁹. Ако погледнем на персонажа от разказа на Н. Райнов не само през психоаналитичните възгледи на Фройд като изтласкване на потиснати от социалната култура желаниа, а през призмата на актьора като понятие, ще си припомним, че в продължение на много векове на влияние на християнството в Европа актьорът е бил отъждествяван с дявола, защото играе себе си и с очарованието на своето тяло и душа въздейства върху зрителя. Тази необичайна сила, съдържаща се в актьора, се използва от Евреинов, а и от Райнов, за преобръщение на живота, докато „Дяволът“ в двете значения на думата бъде забравен и се достигне до общото в човека.

Според някои изследователи²⁰ идеите на Евреинов, изложени в „Монодрамата“ (1909) и в „Театър за себе си“ (1915-1917), съдържат много общи възгледи с немските експресионисти, което пък от своя страна също сближава двамата модернисти Николай Райнов и Гео Милев²¹ и открива по-широка перспектива за разполагане на идеята за „фантастичен театър“ сред авангардните направления в Европа. Естетическите разсъждения на Н. Райнов в най-цялостната му теоретична статия за сценичното изкуство „Фантастичен театър“ в най-голяма степен подкрепят назоваването ѝ като скрит манифест, тъй като една от функциите на манифеста е да отхвърли актуалното състояние на дадения вид изкуство и да определи новите основи за развитието му, но липсват български спектакли, които да ги проверят и развият. Ценността им обаче се състои в търсенето на праосновите на театъра, а донякъде и на абсолютното. Този проект е недовършен и нереализиран, но представлява ново знание в българската театрална теория, чувствително към подтиците и откритията на авангардното изкуство както в България, редом с театрална теоретик и практик Гео Милев, така и в съизмерване с европейските образци.

¹ Райнов, Н. Фантастичен театър. // *Пламяк*, 1, 1924, № 1, с. 17–22.

² Райнов, Н. Говорът на сцената. // *Златорог*, 5, 1924, № 9–10, с. 458–466.

³ Райнов, Н. Драма. // *Златорог*, 4, 1923, № 1, с. 11–21.

⁴ Райнов, Н. „Мъртвешки танц“ на нашата сцена. // *Везни*, 1, 1919–20, № 6, с. 184–186.

⁵ Критически преглед. // *Везни*, 3, 1921–22, № 3, с. 47.

⁶ Драматическа школа в София. // *Везни*, 3, 1921–22, № 16, с. 291–292.

⁷ Позоваванията са по: Андрейчева, В. Книга за Николай Райнов. София, 1989, с. 142–143.

⁸ Ликова, Р. Символизъмът и модернизмът в българската проза. // *Лит. мисъл*, 28, 1984, № 2, с. 52.

⁹ **Ликова**, Р. Ибсен и българският символизъм. // *Българистични изследвания*. Трети българо-скандинавски симпозиум 20–26 септември 1985 г. София, 1991, с. 105.

¹⁰ **Лукова**, К. Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма. Бургас, 1999, с. 15.

¹¹ **Сугарев**, Е. Николай Райнов – боготърсачът богоборец. София, 2007, с. 7.

¹² **Павис**, П. Речник на театъра. София, 2002, с. 23–24.

¹³ **Brantly**, Susan. Naturalism or Expressionism: A Meaningful Mixture of Styles in *The Dance of Death*. In: *Strindberg's Dramaturgy*. Ed. Göran Stockenström. Minneapolis, 1988, pp. 164–174.

¹⁴ Едвин Сугарев също посочва „усещането за живота като спектакъл“ като връзка между прозата на Н. Райнов и авангардното. – **Сугарев**, Е. Цит. съч., с. 69.

¹⁵ **Арто**, А. Върху театъра на остров Бали. // Арто, А. Театърът и неговият двойник. НИ : София, 1985, с. 82.

¹⁶ **Спасова-Дикова**, Й. За две актьорски съзвездия. София, 2004, с. 11–13.

¹⁷ Позоваванията са направени по книгата на: **Казанский**, Б. В. Метод театра (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Ленинград, 1925, с. 85–88.

¹⁸ **Йорданов**, Ал. Мит, цитат и действителност в творчеството на Николай Райнов. // Райнов, Н. Съчинения в пет тома. Т. 2. София, 1990, с. 517–519, 537.

¹⁹ **Яворов**, П. К. Събрани съчинения в пет тома. Т. 4. София, 1960, с. 133.

²⁰ **Brockett**, O., R. Findlay. *Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama since 1870*. N. Y., 1973, pp. 260–261.

²¹ Интертекстовият диалог между художествените творби на Николай Райнов и Гео Милев е изследван от Един Сугарев. Вж. Сугарев, Е. Цит. съч., с. 216–217.

Надежда Цочева

**ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО
В ДЕКОРАТИВНАТА КРИТИКА И ЕСЕИСТИКА
НА ЧАВДАР МУТАФОВ**

Теорията на изкуството на Чавдар Мутафов

Естетиката на Мутафовата модерност може да се разчете чрез есетата и статиите, пръснати по страниците на периодичния печат – „Листопад“, „Слънце“, „Везни“, „Златорог“, „Демократически преглед“, „Изток“, „Стрелец“, „Слово“ и др. Писани в периода 1919–1940 г., есеистичните студии и критическите рецензии на Ч. Мутафов свидетелстват за разностранните и универсални интереси на *дилетанта* към различни проблеми на изкуството и културата – литература, живопис, архитектура, кино, танц, мода. Естетическата теория, експлицирана в неговото творчество, отразява динамиката на понятието модерност¹.

Още в началото на 20-те години два есеистични текста на Ч. Мутафов стават знак за появата на едно ново културно явление, влизащо в разрив с традицията – „Животът като изкуство“ и „Зеленият кон“. „Животът като изкуство“ (1919) представя в обобщен вид възгледите на твореца за отношението живот – изкуство. Според него в изкуството животът се познава и постига естетически:

Това, което наричаме „дик на живота“, е само желанието да се отъждестви вътрешната симетрия на аза с външната безформеност на не аза.²

Откроявайки ключовото понятие *стил*, творецът смята, че *стилът* *обяснява живота, чрез него се постига единството на аза в многообразието на външния свят... отношението на стила... към оживената материя и самия живот е чисто символично*.³

Своите разсъждения върху стила Ч. Мутафов продължава в „Зеленият кон“ (1920), който провокира още със самото си заглавие: „стилът поставя началото на една възможност, която в кръга на изкуството се превръща в естественост“. В това есе творецът защитава правото на коня да бъде зелен, т.е. правото на всяка необичайност да живее с дадения ѝ смисъл. В условията на една обичайна знаковост зеленият кон би бил невъзможен, но вкаран в друга – с други компоненти и закономерности (жълто небе, червена трева), той губи своя първичен знаков характер и става нещо обичайно за условията на втория тип знакова система:

Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която, веднъж включен, е длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с и през всичко останало: той става необходимост – за нас и за изкуството – и под знака на една по-висша категоричност, той престава да бъде чудо, защото се разбира сам по себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултат на едно зрение, той постига закономерността на едно въззрение. А това последното носи име: **стил**.⁴

Става ясно, че изкуството за Ч. Мутафов започва с думата *другояче*⁵ – представлява друга система, различна от живота в традиционния смисъл на думата, с други изисквания и действащи принципи. Другостта на изкуството се мисли чрез проблема за стила. Авангардният творец идва с ясното съзнание за своя разрив спрямо традиционните представи, провокативно поднасяйки и обяснявайки своите възгледи за изкуството на съвременниците. За разрива с традицията свидетелства бинарният начин на говорене, който през 20-те години се конкретизира в категориите *живописно – декоративно, идеализъм – натурализъм, изток – запад* (Н. Райнов), *експресионизъм – импресионизъм* (Г. Милев). Разривът с реализма и с концепта *действителност* е заявен в есето на Ч. Мутафов „Експресионизъм или реализъм?“, в което се извежда антинатуралистичният и ирационален характер на новото изкуство: „нашето *вчувстване* в нещата“, „устрем към нещата“, „не само като вечноменяваща се привидност, а като *същина*“. ⁶ Открит е антимиетизмът като водещ принцип, а проблемът за познанието се обвързва с проникването в скритата зад видимостта същност на нещата, с изразяването на ирационалните светове. Същността на експресионизма е изведена и в „Пейзажът и нашите художници“, но като етап по пътя на обективирането на Душата в една история на изкуството, включваща стилите движения: импресионизъм, естетизъм, експресионизъм, примитивизъм, футуризм, кубизъм:

Крайната граница на обективирането на аза в експресионизма е религиозно-метафизическото отношение към външния свят. Крайната цел е – познанието и постигането на Непостижимото и Вечното.⁷

В есето „Експресионизмът в Германия“ се откроява антицивилизаторският патос на новото изкуство чрез метафората за „*вътрешното око*“:

Експресионизмът беше и едно познание. Той ни научи да гледаме нещата извън техните привидности; научи ни да пречупваме формата, да намерим в нея идеята; откри пътищата на душата през материята; сля света с нашите бедни сетива, за да го направи елементарен и неук, върна ни при Адама. Ала заедно с това, той трябваше да живее при нас с бързините на големия град, спътник на тълпите и електричеството, брат на машината, цар на катастро-

фите, проституцията и града – и в тази двойна роля той ни остави само тежкото наследство на своята грозота.⁸

В приведените за пример есеистични текстове на Ч. Мутафов се наблюдава размиване на границите между аналитично-критичния и литературно-метафоричен език в жанра есе, характеризиращ студиите на българските модернисти през 20-те години, основан на принципите: импровизация, асоциация, реторика. Този стил на писане е съзвучен с жанра *декоративна критика*, характерен за немския критически дискурс.⁹ В тези есета същността на експресионизма е изказана чрез термини, репрезентативни за модерната европейска естетика – възгледите на В. Кандински, В. Ворингер, Х. Бар за изкуството. Пребиваването през 1908–1912 г. и 1923–25 г. в Мюнхен способства за културната отвореност на твореца – съпреживял късното развитие на Мюнхенския *сецесион*¹⁰ и появата на авангарда, в частност – *експресионизма*.¹¹ От една страна, той се интересува от сецесиона, за което свидетелстват есеистичните студии: „Сецесионен танц“, „Мюнхенско изкуство“, „Карикатурата“, „Архитектурни проблеми в Германия“, словесните ескизи за художници на страниците на вестниците „Изток“ и „Стрелец“, статията за Франц фон Щук, централна фигура в Мюнхенския сецесион. От друга страна, тук се осъществява неговата среща с музиката на Вагнер, с изкуството на В. Кандински¹² – с експресионистичната група „Синият конник“. За интереса на Ч. Мутафов към Кандински свидетелства есето „Проблеми в изобразителното изкуство“, връзката с Фр. Марк се открива в „Линията в изобразителното изкуство“ и „Експресионизмът в Германия“, за П. Клее говори в „Карикатурата“. Интересът към Делоне, експресионист и кубист, е засвидетелстван в „Айфеловата кула“.¹³

Критическият дискурс се придържа най-вече към тезата за принадлежността на Ч. Мутафов към експресионизма (Сугарев, Даиева-Шнайдер). Други изследователи откриват връзка с дадаизма (Ив. Сарандев), говори се за творчеството като „иронично средоточие на барокови, сецесионни, футуристични, експресионистични, сюрреалистични орнаменталности“ (К. Кузмова-Зографова). Самите авангардни творци се самоопределят чрез принадлежността си към новото, назовавайки го най-вече експресионизъм. Гео Милев например говори за „безбройните школи в днешната поезия и живопис, събрани под общото име експресионизъм“. Новото се свързва с многообразието на „-измите“: експресионизъм, футуризм, примитивизъм, но и символизъм, срещу еднообразието на старото – реализъм и натурализъм. Чавдар Мутафов държи през 20-те години на дилемата: *експресионизъм или реализъм*. Ако в есето си „Експресионизъм или реализъм“ той се придържа към авангардното говорене за

изкуството в бинарни опозиции, то в „Пейзажът и нашите художници“ и „Проблеми в изобразителното изкуство“ полага експресионизма в една история на модерното изкуство, а в „Експресионизмът в Германия“ извежда същността му чрез тезата за смъртта на експресионизма. Между теоретичните постановки на немския експресионизъм и тези на Мутафов могат да се открият съответствия.

При немския експресионизъм може да се открие едно вътрешно противоречие, което също присъства и при Ч. Мутафов.¹⁴ От една страна, се обръща внимание на вечността: „Експресионизъм е имало по всяко време“ (К. Едшмид и Х. Валден), „може би само името е ново и експресионистично изкуство е винаги имало“ (Ч. Мутафов). От друга страна, се наблюдава разграничаване на експресионизма от предхождащите го натурализъм и естетизъм като стилови епохи. В „Пейзажът и нашите художници“ той разглежда теорията за развитието на изкуството. В мировиден план експресионизмът се противопоставя на предходните художествени явления в отношението си към действителността – характерни за него са изрази като „визия“, „вечност“, „същност“, „Чудо“. Теоретизирайки върху отношенията между художествения субект и представената от него реалност, Ч. Мутафов откроява четиристепенно отношение между съдържание и форма в субекта и съдържание и форма в обекта, като от тази гледна точка определя характерологичното за дадената стилова епоха: импресионизъм, естетизъм, експресионизъм, футуризм, примитивизъм, кубизъм. Импресионизмът според него е „проекцията на душата в природата“, докато естетизмът е „крайното тържество на субекта, познал, постигнал, преодолял и заместил действителността“. Художественият експеримент разчита на естетическата обработка на действителността чрез декоративната, т.е. „формалната“ стилизация. Именно в единството на стила, на естетическия комплекс „пейзажът става елемент на душата в нейния естетически израз от линия, плоскост и пространство и получава една нова хармония, закономерност и форма“.¹⁵

Стилът е ключова категория, чрез която се мисли модерното изкуство. Динамиката на стиловите процеси е открояна в една история на изкуството, видяна като движение към тотално обективизиране на художественото творчество. Наблюдава се дуалистично схващане за реалността: търсене скритата зад повърхността същност на нещата – чудото, елементарното, тайната, и обективизирането на художествения процес. Основна теза, която защитава Мутафов, е тезата за *смъртта на стила* при експресионизма: „стилът загива при експресионизма“. Експресионизмът е видян като освобождението на съдържанието на външния свят от съдържанието на душата, превръщането на субекта в обект; като свръхчовешка и кос-

мическа воля. В правилото за обективизирания аз се крие стремежът на българския авангард към „деперсонализиране на изкуството“. Сирак Скитник също възприема ролята на изкуството като „освобождение на човешката душа“, повече човечно, отколкото естетично, но целта е „да накарат всички да почувстват своето време“.¹⁶ Деперсонализираният, трансцендентален аз, заместител на емпиричния аз, съответства на Гео-Милевия „Бог-Аз“. Обективизираният аз в модела на Ч. Мутафов се представя като издигащ се в религиозната метафизика, със стремеж към „елементарното“, същността и вечността. Напр. в есето „Пейзажът и нашите художници“ е очертан експресионистичен модел, в чийто център се намира „религиозно-метафизичното отношение на аза към външния свят“ – *познаващият субект (провалилият се в познанието субект)*. Това е едно активно, осъзнато отваряне на субекта към обективната реалност, превръщането на субекта в обект. Кръговратът в изкуството завършва с „гротесковите и неизследвани пътища на примитивизма, футуризма и кубизма“, като едно възвръщане на *обективната действителност* като причина за творчеството *отново в себе си*. Тази история на изкуството, открояваща динамиката в понятието *модерност*, е залегнала в основата на Мутафовия художествен експеримент, разчитащ на принципа на синтеза.

Интересни наблюдения върху „естетическото приживяване в изкуството“, явяващо се основа на познанието на чистия дух и имащо две конкретни изяви: *стил и символ*, се откриват и в есеистичната студия „Проблеми в изобразителното изкуство“¹⁷. Тук Ч. Мутафов отново разсъждава върху историята на изкуството, но вече видяна като вечна борба и антиномия на крайните начала – стилът и символът, статичното и динамичното. Боравейки с позната от естетиката на Ницше дихотомия: Аполоново – Дионисиево начало, авангардният творец смята, че новото модерно изкуство е Дионисиево, отчитащо конфликта, несъответствието на стила и символа. Стилът, като отношение на космичното към личното, е проява на чистия дух, който може да получи зримост като орнамент и декоративност. Символът е отношение на личното към космичното. Дефинирайки понятията на базата на отношението: субект-обект, човек-космос, Мутафов търси същността на различните „-изми“ в обективацията на изкуството. Примитивизмът търси не стил, а освобождение на стила чрез символа: „познанието при него се свежда до най-първите извори на живота и освобождение на всички баласт от знания и култура, които като чисто рационални пречат на едно интуитивно преживяване“. Експресионизмът като чисто символно изкуство отрицава всеки стил – познанието на космичното се свежда до отрицание на всички естетически ценности, придобити чрез стила, той е антистилно изкуство. За Ч. Мутафов футуризмът

и кубизмът са чисто стилови изкуства: „*стилът празнува чистата си абсолютност*“ (обективация) – във време при футуризма, в пространство – при кубизма и в багра – при колоризма на Кандински.

Чавдар-Мутафовият дискурс върху модерното изкуство се основава на постановки, свързани с категориите *субективност, стил, духовност, синтез*. В него могат да се разпознаят термини, с които боравят В. Кандински – *духовното в изкуството, синтетичното изкуство*; В. Ворингер – абстракция и вчувстване, Лудвиг Курциус и Херман Бар. В „Д-р Калигари“ (1923) в направения опит за изясняване същността на експресионистичното изкуство Мутафов се позовава на терминологията на Х. Бар – сугестивната метафора за „вътрешното око“¹⁸. В духа на концепцията си за обективизирането на изкуството в експресионизма Ч. Мутафов използва понятието за свои цели и го свързва с разкриващата се зад повърхността вътрешна същност. Изхождайки от познатия за модерността постулат за изконното битие, той изказва тезата: „Експресионизъм винаги е имало“, за да определи експресионизма не само като литературно направление, а като *възможност за ново познание*. Понятието се появява и в есеистичния текст „Експресионизмът в Германия“ (1924), когато говори за края на експресионизма – „вътрешното око на новото изкуство ослепя“¹⁹. Тук авангардният творец определя същността на експресионизма като мироглед: „борбата на душата със света: срещу реалните форми на нещата той противопостави техните отражения в нас, техните символи, тогава животът се превръща в някаква закономерност от образи, в едно основно съчетание на образи, на знакове: той се стилизира“. Изследванията на модерната естетика (Ворингер, Курциус) откриват стиловата форма като първична в изкуството: примитивният човек започва да узнава нещата не в тяхната видима форма, а чрез техния абстрактен белег – той ги е стилизирал; първото изкуство е идеопластично²⁰ – т.е. „изкуство на духовната форма“²¹. Теорията на Кандински за *духовността на изкуството*, учението за *синестезията и монументалния синтез*-проект между изкуствата се явяват особено представителни за Мутафов при осмислянето на проблема за стила.

Чавдар Мутафов е свързан и с изследването на В. Ворингер „Абстракция и вчувстване“ при извеждане на същността на ключовото понятие *стил*. Откроена е връзката на модерните форми на абстрактното изкуство с примитивното изкуство. Ворингер обяснява закономерната деформация на обективния свят. Според него изразяващата художествена абстракция не само гарантира красота, но и достигане до същността на нещата в едно „изкуство на духовната форма“. Мутафов разглежда обръщането към културата на примитивните народи като гарант за чистотата и смисъла

на експресионистичното желание на изкуството и преследва по-малко антицивилизаторски настроения. В „Зеленият кон“ той използва една метафора, която най-точно изразява същността на художествения феномен – тя сочи автономността на художествения текст и индиректно връзката със „Синият конник“ (Кандински и Фр. Марк).²² Кандински говори за „вътрешната необходимост“, по която се изгражда една картина, Фр. Марк – за „мистично-вътрешната ѝ конструкция“, а Мутафов – за „закономерността на едно въззрение, наречено стил“. Целта и при тримата е – да се трансцендентира външната проява, да се изрази вътрешната същност. Чрез стила се постига художествено овладяване на емпиричната действителност, поставя се акцент върху вътрешното изказване – чрез съзнателна деформация по определени закони. Така се откроява близостта не до природата, а до духовната същност на нещата. Чрез цитирания термин на Карл Айнщайн – „всеки път другояче“, Ч. Мутафов насочва вниманието върху художествената свобода на твореца, но видяна не като самоцел.

Категорията *стил* характеризира промяната в българския литературен развой през 20-те години и се явява художествен израз на разрива спрямо възпроизвеждането на действителността в натурализма и реализма. Стилът е ключово понятие в сецесиона, но продължава да се обсъжда и в контекста на авангарда. Именно сецесионната естетика извежда на преден план категорията *стил* като естетическа обработка на словото в търсене на красотата, органиката, свързва се с понятията *синтез*, *орнамент*, *линия*, *ритъм*. Мюнхенският Югендшил е „стилът на свободната линия, декоративната стилизация, контурата с настроение“, както пише Ч. Мутафов в „Архитектурни проблеми в Германия“.²³ Сецесионът донася смесването на стиловете, което продължава да съществува и при авангарда. Според немски теоретици²⁴ експресионизмът не е стил, а нещо повече – „норма на изживяване, на действие, обхващаща миросгледа“ (Фр. Хюбнер), „експресионистичен начин на изразяване, изискване на духа. Той не е програма на стила. Той е въпрос на душата“ (Казимир Едшмид), „израз на идеи“ (Теодор Дьоблер). Според някои стилът имплицира формалното разглеждане на емпиричната реалност в рамките на художественото произведение, а въпросът за душата, миросгледът остава скрит – например представители на „Синият конник“ възприемат вторичността на формалното спрямо съдържателното (Кандински). Ворингер говори за двата полюса на човешкото усещане за изкуство: за натурализма – вживяването, за стила – стремежът към абстракция, която придава на нещата стойност на необходимост и вечност; сменяща се игра на явленията от външния свят. Той възприема стила като предпоставка за съдържанието. Подобна гледна точка осигурява автономия на художестве-

ното произведение спрямо емпиричната реалност. При Мутафов се наблюдава не само отграничаване от натурализма, но и дистанциране от естетизма. Програмните характеристики се концентрират върху принципа на *абстракцията* с цел разграничаване от репродуктивната същност на натурализма и върху принципа на *грозотата*, гарантиращ дистанцираност от култа към формата и красотата на естетизма.

Категорията *стил* в България през 20-те години става ключова при извеждане на същността на новото изкуство – за нея говорят Г. Милев, Ч. Мутафов, С. Скитник, Н. Райнов. *Стил* се нарича тайният знак на модерното изкуство, който гарантира еманципацията на художествения текст спрямо реалността. Ч. Мутафов като последовател на Ворингер е вдъхновен от разбирането за абстракцията, „отнемаша самовластието на предметите от външния свят... и даваща им стойност на необходимост и закономерност“²⁵. Понятието „закономерност“ играе ключова роля в дефинициите на стила („Зеленият кон“). Стилът, дефиниран като „поставена по-високо естественост“, гарантира *автономия на художествения текст* спрямо емпиричната действителност, като същевременно имплицира художествената свобода. Няма нищо общо с анархията, тъй като художественият субект целенасочено въдворява ред, избира изразните средства, подходящи за вникване в действителната същност на нещата. Чавдар Мутафов използва постановката на К. Айнщайн за „творческия произвол“, който винаги е отнесен към духовно значимото и не се превръща никога в самоцел. Води до преодоляване на случайното, хаотичното в действителността и чрез закономерната ѝ съзнателна художествена трансформация достига до същностното. Стилът е видян като формиране на „духовно събитие“, създаване на обекти, художествено пресътворяване; естетична деформация на действителността в рамките на художествения текст, търсене на същностното за сметка на повърхностното. Чрез естетическата обработка – стилизацията, природните форми се подчиняват на художествената условност. Чавдар-Мутафовите стилизации са „динамично-фрагментарни“²⁶, характеризиращи се с декоративност и линейна пластичност. Езикът на формите и цветовете (Кандински)²⁷ е призван да послужи като превод на незримото в своя декоративен или гротесков вариант – фрагментарната психика на човека от цивилизацията. От гледна точка на естетиката на експресионизма – *естетиката на вика*, те се подчиняват на принципа на интензитет, динамизъм. Чавдар Мутафов теоретизира върху линията като стилев елемент: „Линията е израз на движение. Тя води окото през своята символична същност през трепета на живота“. Разкривайки символичния характер на линията, той определя господството на правата линия в модерното изкуство:

Правата съществува, макар обезобразена от борбата – вълнообразната линия минава в остри и чупещи се ъгли; кръгът става триъгълник, квадрат; спиралата се начупва в хаос от ъгловати невъзможности.²⁸

При някои експресионисти понятията *привидно*, *стил*, *украса* се поставят в един смислов ред. Култът към красота и към стил се възприемат като аспекти на повърхностното. Тогава съзнателната деформация на реалността става отрицание на традиционните естетични произведения и приемане на грозното в различните му лица – на анормалното, неестествено, болното – в литературата и изкуството. Немският експресионизъм тематизира грозните аспекти на модерната цивилизация – става художествен израз на кризата на хуманните ценности. Провокацията спрямо красивото се свързва с разрива с естетизма, с футуристичните прокламации за събаряне на нормите: пълно скъсване с миналото, с традиционния идеал за красота („да въведем грозното в литературата“), опълчване срещу тиранията на думите: хармония, добър вкус. Мутафов е привърженик на *стилистичната закономерност*, но използва и експресионистичния постулат за *грозното*. В „Зеленият кон“ и „Д-р Калигари“²⁹ обяснява експресионизма във връзка с категорията стил, а в „Пейзажът и нашите художници“ говори за загиването на стила в експресионизма – обективизирането довежда до редуцирането на силата на субекта за сметка на доминацията на субекта, въдворяващ хармония и ред в естетизма. Това довежда до разпадането в дисхармонични, разкъсани форми на обекта на художествено изображение. Естетическата пластичност се измества от гротесковостта на изображението („Покерът на темпераментите“, „Грубости“). Тематизирането на грозното при Ч. Мутафов може да се постави в един смислов ред с Гео-Милевия принцип за оварваряване. Срещу претенциите за изключителност и свръхдуховност застава идеята за варварството при Милев, за баналното изкуство – при Мутафов. Открит е стремежът към едно първично, безизкусно изкуство, завръщане към първичната органика на речта – срещу вторичните словесни естетизации, замяна на абстрактната културно-ерудитска символика с предметна и материална образност.

В есето „Експресионизмът в България“ (1924) Мутафов коментира края на това движение, като се вписва в теорията на Шпенглер за възприемането на културата като жив организъм, който след съответния период на растеж достига до своя залез. Анализира заслугите и липсите му, търсейки влиянието му в другите страни и причините за кризата. Те са намерени във вътрешните противоречия на това художествено явление в опита му да съвмести: от една страна, стремежа към познанието на скритата същност на нещата (съзнателната стилизация на целите на познанието довежда до трансцендента), и от друга страна, образа на големия

град на съвременната цивилизация (художествената употреба на грозното се свързва с негацията спрямо емпиричната реалност и указва ставащото в съзнанието). Експресионизмът става тъжен документ на несъответствието с живота; загива търсецят райското първосъстояние на нещата и непригоден за всекидневието експресионизъм.

Концепцията за баналното изкуство като ревизия на експресионизма

В годините след второто завръщане от Мюнхен (1925–26) се наблюдава обръщане към неореалистичните съдържания и художествено-теоретични концепции, съответни в немската култура.³⁰ Основополагаща теза в естетическата теория на Мутафов е тази за „двойствеността в изкуството“, колебанието между възвишеното и насъщното, между художествената условност и баналността на ежедневието:

Между тия широки граници на възвишено и насъщното се колебае изкуството... Изкуството става един автономен свят... става свръхпознание, както всяка религия; мистично и непостижимо... И все пак изкуството е една непосредствена даденост..., то е популярно, ежедневно, свързано с живота ни и нашите навици: то е банално.³¹

Говорейки за вечния афинитет на две бития – реално и въображаемо, Ч. Мутафов в „Банално изкуство“ (1924) и „Внушение в изкуството“ (1929) откроява своето разбиране за съдбата на изкуството в света на техническата възпроизводимост. В света на репродукциите, киното, радиото художествената творба загубва своята „аура“, своята уникалност, свързана с персоналния субективен творчески акт. Въпреки това произведението на изкуството не трябва да изгуби своето внушение. Приближавайки се към реалния, баналния живот, самото изкуство трябва да стане живот и да изравни автор и читател чрез премахване на изкуствените прегради между тях. Елитарността се подменя от желанието за достъпност на художественото произведение. Естетическите обработки на действителността се заменят от нахлуването на ежедневието. „Банално изкуство“ съответства на развойните процеси в немската култура и може да се обясни именно в този контекст – явлението *новата предметност*³². Авангардните експериментални текстове се завръщат към живота, разбираан като ежедневност, баналност, налага се изискването за близост към живота и разбираемост. Естетичните норми – *необикновеност, особеност, другояче*, се заменят със социологични категории като *близост до реалното и полза*. Този процес е назован от критиката, която се позовава на употребата на терминологията на Фр. Марк като: „епохално-исторически значим пре-

лом от една естетично-автономна художествена литература към една обективно-критична литература на употребата“. В края на войната писатели като Иван Гол правят опит да сменят експресионистичния аристократичен дух чрез концепцията за необходимото доближаване на изкуство и народ: „изкуството изисква публика“, „изкуството като социално любовно действие“. Подобни идеи могат да се открият и в „Свет во тме светитя“ на Г. Милев. Движението от художествената изключителност към „простата“ общественост намира своето съответствие при Ч. Мутафов в трансформацията на експресионистичните видения за зеления кон (1920) до постулата за баналното изкуство (1924). Реципиентът в „Зеленият кон“ е провъзгласен за „далтонист“, докато в „Банално изкуство“ се говори за изкуство за всички, обясняващо по разбираем начин на публиката простите всекидневни неща. Концепцията за простото, но все пак изтънчено банално изкуство за Ч. Мутафов е логичен отговор за края на експресионизма. Срещу натуралността на зеления кон в рамките на художествения текст се възправя натуралността на простото, всекидневното и баналното като легитимен сюжет на художественото изкуство. На мястото на *Тайната и Чудото* – криещата се истинска същност на нещата зад повърхностния свят на явленията, се появява претенцията за целенасочената дискусия с простата видима действителност, както и при бившите немски експресионисти. „Зеленият кон“, „Пейзажът и нашите художници“ и „Д-р Калигари“ са позакъснял отговор на немските експресионистични търсения, а „Банално изкуство“ свидетелства за синхронизиране на рецепцията и предаването на немските идеи в България.

Концепцията за баналното като синоним на обикновеното и противоположност на елитарното влиза в употреба при Мутафов още от началото на 20-те години. Есето „Плакатът“ (1921) обговаря категорията на баналното – синоним на простото, обикновеното, неелитарното, във връзка със силата на изразността на плаката. По време на второто си пребиваване в Германия Ч. Мутафов се запознава с новата предметност, изказвайки се за Г. Грос като за „майстор на гениалната баналност“. Баналният сюжет – сиво ежедневие, работа, кино, мода, реклама, машини – трябва да се интегрира в изкуството, което довежда до „polemичния диалог“ между изкуство и всекидневност. Баналното изкуство на простите обикновени неща трябва да се установи като противоположност на елитарното изкуство. Неслучайно „Двойнственост в изкуството“ свидетелства за едновременно напрегната паралелност на висшето изкуство с възвишени сюжети и баналното изкуство на ежедневните случки. Амбивалентната пейоративно-конотативна категория като *баналното* е заложена в основата на манифестацията на новото модерно изкуство. Има провокативен

потенциал – оповестяването на баналното отново не се вмести в потенциалите на обикновеното, а е подобна на визията за зеления кон, съзнателно основана на шокиращото си въздействие.

Експерименталната проза на Ч. Мутафов – в своята отвореност към авангардното в контекста на динамиката на модерното – свидетелства за нова естетическа визия за света, съвместяваща „ежедневното и сублимното“. В изкуството се осъществява синтез между стила като мярка за индивидуално своеобразие и единство на духа и масовата култура. Твърдението на критиката за „нарушаването“, „разрушаването“ или „смъртта“ на стила се свързва именно с разрива с индивидуалистичната естетика, с новото битие на текста в света на „техническата възпроизводимост“ – загубил своята „аура“ (Бенямин), съответстващо на деперсонализацията на човека в света на цивилизацията и типизацията, в света на масовата култура. Оповестена е смъртта на стила като индивидуален почерк и раждането му като декоративна мозайка от различни гласове, които идват от различни векове, изкуства, от съвременността, ежедневието и влизат в полемичен диалог помежду си. Това определя вторичния характер на експерименталната литература.

¹ В основата на понятието модерност се полагат понятия като разрив, новост, субективност, другост, в духа на теорията на Фр. Джеймисън. Вж. **Джеймисън**, Фр. Единствена модерност. София, 2005.

² Вж. **Мутафов**, Ч. Животът като изкуство. // *Слънце*, 1, 1919, № 9–10. с. 279.

³ Вж. **Мутафов**, Ч. Животът като изкуство. // *Слънце*, 1, 1919, № 9–10. с. 280.

⁴ Вж. **Мутафов**, Ч. Зеленият кон. // *Везни*, 2, 1920, № 3. с. 218.

⁵ Чрез тези свои разсъждения Ч. Мутафов се вписва в контекста на 20-те г., когато се появяват различни дискурси върху стила, оказал се една от най-обсъжданите категории – напр. статиите на Н. Райнов „Източно и западно изкуство“, в която също се появява думата *другояче* при възприемането на изкуството (*Везни*, 1, 1919–20, № 8), „Симбол и стил“ (*Везни*, 2, 1920–21, № 1).

⁶ Вж. **Мутафов**, Ч. Експресионизъм или реализъм. // *Слово*, 6, 1926, № 1104. с. 1.

⁷ **Мутафов**, Ч. Пейзажът и нашите художници. // Мутафов, Ч. Избрано. София, 1993, с. 304.

⁸ **Мутафов**, Ч. Експресионизмът в Германия. // Мутафов, Ч. Избрано. София, 1993, с. 350.

⁹ Вж. **Daieva-Schneider**, S. Cavdar Mutafov und der deutsche Expressionismus. Frankfurt am Main, 2001, S. 42.

¹⁰ За влиянията върху Мутафов говори самият той във в. „Светоглас“: „Влияние ми е оказал експресионистът К. Айнщайн. Техниката на езика съм започнал от Бодлер, Доде, Лавдан, научил съм много неща от О. Уайлд и К. Едшмид. Накрая трябва да помена всички известни и неизвестни автори от Мюнхенското хумористично сп. „Симплицисимус“ и „Югенд“ – майсторите на подигравките и стилистичните фокуси“. (*Светоглас*, 1, 1931, № 2940, с. 5)

¹¹ Според някои изследователи немският авангард не само непосредствено се отчленява

от сецесиона, но и развива някои от неговите принципи – Вж. **Маринска**, Р. 20-те години в българското изобразително изкуство. София, 1996, с.128. Тази тенденция се открива и в сп. „Везни“, в което успоредно с новите експресионични идеи за изкуството отзвучават символистично-сецесионни идеи – напр. редопологането на О. Уайлд и П. Фехтер, Х. Валден.

¹² През 1911 г. в Мюнхен излиза „За духовното в изкуството“ на В. Кандински.

¹³ „Айфеловата кула“ излиза в „Изток“ (2, 1927, № 54).

¹⁴ За това важно вътрешно противоречие при немския експресионизъм и при Ч. Мутафов вж. **Best**, O. F. Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1982.

¹⁵ **Мутафов**, Ч. Пейзажът и нашите художници. // Мутафов, Ч. Избрано. София, 1993, с. 303.

¹⁶ **Скитник**, С. Тайната на примитива. // *Златорог*, 1923, № 1, с. 88.

¹⁷ **Мутафов**, Ч. Проблеми в изобразителното изкуство. // *Език и литература*, 55, 2000, № 2.

¹⁸ За връзката на Мутафов с идеята на Х. Бар за история на художественото изкуство като „история на виждането“ в „Експресионизмът“ (1916) – Мюнхен, вж. **Daieva-Schneider**, S. Op. cit., S. 54.

¹⁹ **Мутафов**, Ч. Експресионизмът в Германия. // Мутафов, Ч. Избрано. София, 1993, с. 351.

²⁰ Използваният термин „идеопластичен“ принадлежи на Курциус от „Античното изкуство“.

²¹ Вж. **Кузмова-Зографова**, К. Възкресението на Дилеганта. София, 2001, с. 428.

²² Транспониране на образа на сините коне на Франц Мрак в образа на зеления кон на Мутафов.

²³ Вж. **Мутафов**, Ч. Архитектурни проблеми в Германия. // *Слово*, 6, 1925, № 967, с. 4.

²⁴ В Германия не се поставя акцент върху говоренето за стила, не съществува експресионистичен канон за стила, а различни гледища, които диалогизират помежду си. Вж. **Daieva-Schneider**. Op. cit., S. 58.

²⁵ Вж. **Ворингер**, В. Абстракция и вчувстване. София, 1978, с. 21.

²⁶ **Аврамов**, Д. Незаслужено забравен принос. // *Проблеми на изкуството*, 10, 1977, № 4, с. 22–31.

²⁷ За монументалния синтез на изкуствата и езика на формите и цветовете като абсолютния език, инструментализиран посредник между човека и вселената вж. **Кандински**, В. За духовното в изкуството. София, 1998.

²⁸ Вж. **Мутафов**, Ч. Линията в изобразителното изкуство. // *Златорог*, 1, 1920, № 4, с. 319.

²⁹ В „Д-р Калигари“ Мутафов дефинира експресионизма като „идеопластично изкуство“, като заявява връзката между експресионистичния стремеж към същественото, скритото зад видимостта и стилистичната закономерност като принципи в изкуството.

³⁰ Вж. **Мутафов**, Ч. Двойственост в изкуството. // Мутафов, Ч. Избрано. София, 1993, с. 335.

³¹ Внушението е с коренно различен смисъл от този, който има в символистичната естетика – внушението на оригиналната творба шедьовър.

³² За „примамливостта на реалистичното предаване на всекидневието, същностното и земното като противоположен модел на идеалистично-патетичния късен експресионизъм“ вж. **Daieva-Schneider**, S. Op. cit., S. 71.

Александра Антонова

КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО НА ЧАВДАР МУТАФОВ

Струва ми се, че експресионизмът се ражда от Въпроса. Въпросът, който начупва концепцията за изкуство, начупва художествената линия в изкуството. Експресионизмът – това е животът през мисълта. Животът, който през възможностите на мисълта се превръща във възможности за изкуство. В търсене на образа на художественото.

Експресионизмът на Мутафов създаде *изкуство от мисълта*, напрегна изкуството с взаимнооборващи се тези. Той пресъздаде изкуството като родено от паралелно протичащи противоположни убеждения за изкуство: едновременно първично-жизнено и рефлексиращо, едновременно спонтанно и умозрително, търсещо себе си. Естет-философ, Мутафов не просто изтълкува, той показва създаването на концепциите и поетиката на експресионизма в своето „умозрително изкуство“: пресъздаде загадката за идентичността на изкуството и от нея създаде изкуство. Пресъздаде проклятието на мисълта в изкуството и от него създаде изкуство.

Мутафов създаде образа на изкуството като творящо своя собствен смисъл в търсенето: на себе си, на „аз“-а. Именно търсенето на „аз“-а в неговите проекции, пулсирането между конкретния и универсалния „аз“ създаде изкуството като търсене на художествени възможности за изживяване на „аз“-а. Уникалната концепция предпостави и уникалния естетически похват на Чавдар-Мутафовите критически текстове: създаване на изкуство посредством тълкуване на изкуството като философски и психологически феномен. В този смисъл, философско-критическата мисъл на Мутафов създаде онази органична художествена материя, която обедини естетически, че и стилово критическите и белетристичните му текстове, мисъл, която се превърна в белетризиращ похват, която синтезира мисъл и чувство към изкуството в изкуство с уникален импулс: умозрителната спонтанност.

„Когато си мисля за Чавдар Мутафов, твърди Кирил Кръстев, мисля винаги за най-големия и най-добър български художествен критик.“ Защото текстовете си Мутафов създаде като уникален синтез от творческото общуване между критика и белетристика, проектира критиката и белетристиката като взаимно развиващи художествени значения.

Струва ми се, че няма да е пресилено да поставим в органично единство критиката, есеистиката и художествената белетристика на Мутафов. Струва ми се също така, че ще е уместно да определим критиката на Мутафов като единствено условно-номинативно, но не и стилово отделена от белетристичните му творби. Защото критическите му текстове пулсират с философските аспекти, които разпъват романа „Дилетант“, развил идеята за новия „аз“ на експресионистите: „аз“-ът, който излиза навън от единично-субективния, за да потърси своята принадлежност към обобщено-духовния „аз“ на мировата душа, в четвъртото измерение на субекта. Пулсирането между конкретно-субективния и общо-субективния „аз“ създаде условността на разпознаването, създаде динамичните субектно-обектни отношения. Субектите и обектите се просмукват едни в други в търсене на своята идентичност; естетическото преформулиране на предметите означава непризнаването на разпознаващата конкретика, създаде преосмислената предметност на Далчев, Светослав Минков и самия Мутафов, която се превърна в знак на драматично разпознаващия се обектно-субектен „аз“ на експресионизма.

„Аз“-ът на експресионизма оспори своята идентичност, за да оспори идентичността на изкуството. Именно тук се роди и декоративният изобразителен похват в белетризираната критика на Мутафов: в напрежението между привидните, постоянно разколебавачи се същности. Това търсещо напрежение създаде света на Мутафов в съпоставянето на банализираната, безлична и едновременно свръхзрима, псевдоконкретна предметност. В търсене на образа на художественото Мутафов създаде декоративната образност като художествена образност, която непрестанно открива и губи своята идентичност, вгради усещането си за *търсещата образност* в разколебаните, пародирани, деформирани образи, в образност, която оспорва единичността на образа, образност едновременно многоизмерна и гротескно двуизмерна, едновременно зримо пластична и незримо одухотворена, *образност на прага на израза*. В своето белетризирано критическо пространство Мутафов създаде образност посредством образи, излъчени от разпадащи се идеи, създаде идеи, излъчени от разпадащи се образи.

Търсещата идентичност на изкуството през търсещия „аз“ на субекта предпостави една от основните стилови характеристики на Мутафовата проза: синтетичното звучене на трите основни съставки: изкуствоведския анализ, рефлексивното обобщение и одухотворяващата, естетизираща белетристичност. Затова и за строго определена жанрова граница между критическите му изкуствоведски статии, рецензии, философски есета и авангардни манифестни тестове, струва ми се, е трудно да говорим.

Мутафов изгражда сложносъставни текстове в трикомпонентна, трипластова структура, която се развива между ерудитския анализ, философския синтез и декоративно-пластичната, едновременно свръхзрима и лирично одухотворена белетристика. Всеки един от тези три пласта на структурата развива свое ниво на усещане за текста, свой асоциативен ред, своя закономерност на възприятието. Полифонично и симфонично изградени, текстовете на Мутафов възплащават сякаш самата първично-синкретична душа на изкуството, вярвана от експресионизма в сложно-пулсиращия предметно-духовен, субектно-обектен свят.

Синтетичната взаимна принадлежност между белетристика и критика се обуславя от естетическия похват на Мутафов да говори за изкуството посредством самата материя на изкуството, каквито са неговият стил и език. Така Мутафовите критически текстове се развиват в две паралелни естетически движения: създават изкуство от тълкуването на феномена „изкуство“ и тълкуват изкуството чрез „материята“ на изкуството. Концептуалният похват „за изкуството чрез изкуство“ създава уникалната стилистика на Чавдар-Мутафовите критически текстове и изразява авторското убеждение в единството на форма и съдържание, на материя и дух, синтезирани в едно наиндивидуално духовно измерение: мировата душа.

Паралелната поява на прозаическите текстове редом с критически статии и рецензии е основен феномен в творческото развитие на Чавдар Мутафов. Идеите на критика Чавдар Мутафов са органично вплетени и в неговата своеобразна белетристика. Завършен и последователен авангардист, Мутафов създава художествените си текстове под знака на своите *търсещи концепции* за изкуството. Философ на изкуството, неговата образност рисува именно онази воля за израз, характерна за експресионизма, онази видимост, създадена от волята за виждане, онази тревога на въпроса, която обмисля видимото в безброй възможни видимости. Пластични, зрими, напрегнато себепостигащи се, текстовете на Мутафов се пресъздават във всеки прочит, живо недозавършващи се – в търсене на образа на художественото.

Едвин Сугарев

ЗЕЛЕНИЯТ КОН НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Българският модернизъм има сравнително кратка история от около три десетилетия – за сметка на това обаче представлява твърде неустановена и пъстра картина от застъпващи се тенденции, паралелно разгръщащи се и преливащи едно в друго течения, появяващи се и разпадащи се естетически или просто приятелски кръгове, между които бродят индивиди с модернистични претенции, но с неясно и непредвидимо творческо верую. Чувството за хаос и неяснота се дължи и на липсата на покритие между теоретични възгледи и художествена практика: ключовите тези в манифестите и програмните естетически статии често се разминават с примерите, чрез които са илюстрирани, а и с творческата практика на идентифициращите се чрез тях творчески формации. Не по-малко недоумения можем да срещнем и при съизмерването на родната литература със световната модернистична традиция, при което се сблъскват нагънат по догонване и „юнифициране“ с чуждото и желанието да се твори модерна литература с чисто български сюжети, орнаменти и архетипни намигвания. Сдвоената и вътрешно противоречива авторефлексия на българския модернизъм – който поради необходимостта да се самоописва и самообяснява на втрещената публика е оставил значително критическо наследство, допълнително обърква нещата, тъй като утвърждаването на един кръг или направление се съпровожда с остри нападки към останалите такива и с рязко еманципиране от предходниците в рамките на самата модернистична традиция.¹

В този смисъл усилията да се намери някаква обща парадигма, около която да се структурират модернистичните и авангардните течения от първите три десетилетия на XX век, на пръв поглед изглеждат обречени на провал. Това е така, ако мислим тази парадигма като константна величина – ако обаче я разгледаме като процес, който маркира идентификационните усилия на различните модернистични генерации, при който кодът на тези идентификации се мени, определянето ѝ става постижимо. Ключов не само в манифестните текстове, но и в цялото критическо наследство на модернизма е проблемът за отношението между изкуството и реалността – разглеждан, разбира се, в различни нюанси и проблематика. Причината за болезнената понякога пристрастност към този проблем

е, струва ми се, очевидна – българският модернизъм винаги е трябвало да отстоява своето право на съществуване в битка със защитниците на здравите поствъзрожденски традиции, с официозния канон, с разните патриарси, доайени, професори и прочее здравомислещи особи, настояващи изкуството да бъде разбираемо за всеки и да служи на нацията, обществото, паметта, историята и морала. Тази битка е водена неизменно и с неотслабваща стръв, а самият модернизъм е търсил своята идентификация чрез отрицанието на тези изисквания – но е водена по различен начин – и в зависимост от естетическото верую на съответната генерация, кръг, течение или дори отделен автор.

Едно от най-категоричните заявявания на този отказ е „Зеленият кон“ на Чавдар Мутафов. Подхващайки една иронична реплика на проф. Балабанов спрямо модерното изкуство², той отстоява правото на коня да бъде именно зелен, когато бъде пренесен в света на изкуството и включен в една система, която има хармонични и взаимоосмислящи се, но свои закономерности, категорично различни от тези на реалността:

Той **трябва** да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент от една условност, в която, веднъж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която го обединява със и през всичко останало: той става необходим – за нас и за изкуството – и под знака на една висша категоричност, той престава да бъде чудо: защото се разбира от само себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултат от едно **зрение**³, той постига закономерността на едно въззрение. А последното носи едно име: СТИЛ.⁴

На практика чрез метафората за зеления кон е посочен изборът на твореца – възможността да потърси своите духовни проекции в друга парадигма, различна и независима от реалния свят – с всичките му физически закони и пространствено-времеви обусловености. По същество това е избор между „робството на цветната слепота“ и „свободата на прозирането“ – ала избралият веднъж свободата попада под властта на други и съвършено различни, но железни закономерности, изграждайки своя собствен свят. Дали конят ще бъде зелен или червен, зависи от индивидуалния творчески натюрел, който носи в себе си „свободата на прозирането: всеки път другояче“. Но Чавдар Мутафов изрично предупреждава, че „зад тази свобода на избора стои самото избрано; а то гласи: само така“ – и че да се постигне стил, не е следване на догма, но че самият стил сътворява от изкуството догма – сиреч изисква от всеки елемент на творението хармония и съгласуваност – и следователно зеленият кон не може да бъде зелен сам по себе си или защото това е хрумнало на художника, който го е нарисувал: той може да бъде зелен само когато пасе червена трева под

жълто небе. Само тогава зеленият кон „престава да има някакво значение на неестественост“, само тогава той „не удивлява, не оскърбява“; прочее само тогава той е естествен – защото „тази естественост е наложена не от нашето око, а от спектъра на стила“ – и забележителното е, че при превръщането му от сетивна реалност в елемент от този спектър „той престава да бъде кон“.

Именно този проблем – как конят да престане да бъде кон при трансформацията си от емпиричен факт в израз на духовна субстанция, присъща на творческия индивид или на „мировата душа“, е основната грижа на повечето програмни намерения или естетически концепции, реализиран чрез разнородни критически текстове в контекста на българския модернизъм. Можем да открием отправната точка на това мислене още в края на XIX в. – например в „Душата на художника“ на Пенчо Славейков⁵, според когото „дали явленията на нещата съвпадат, това не интересува ни най-малко художника; чрез своята творческа мощ той хвърля мъгла над същността на нещата и с това ни унася в нов мир, в тайнственото царство на символите със самата същност на нещата“ – като този „нов мир“ е преди всичко проявление на индивидуалния дух и именно от степента и убедителността на това проявление зависи ценността на сътвореното. По сроден начин и символизмът дефинира себе си в своите манифести – например в „Бодлер или Тургенев“ на Иван Радославов⁶, където като единствена действителност е посочена душата, „тъй свободна в устрема и движението си, както е свободен широкият безграничен океан“ – като тази идентификация освобождава художника и от обичайната житейска логика, „защото няма логика в нея, затова не може да има такава и в произведенията на изкуството“. Можем да видим тази гледна точка – в пределно радикални форми – в представителните текстове на българския авангард – като „Против реализма“ на Гео Милев⁷, където образите и словото изразяват „космически“ и „платоновидни идеи“, а самите модерни художници са дефинирани по следния показателен начин:

Тяхната душа, светът вътре в тях, е единствена реалност за тях; един безкраен космос, част от Космоса и тайнствените процеси на този свят; мигновените разтръгвания и прояснения на дълбоките пропасти на този свят; всичките явления и впечатления на този свят, които недоловимо, през сумрак и мъгла, се изработват в дълбините на съзнанието, за да изчезнат пак мигновено; просъницата на зачеването и тихата тревога на раждането в този вътрешен свят или вихърът, който с бурна ярост избухва към висини – да се изрази всичко това, да се сложи в думи, да се предаде чрез музикалния звук на словото – това са си поставили за цел тези хора.

Можем да я видим и в ключовите статии на Николай Райнов, дефинирана именно чрез стила – като този стил за него е „единство в ред признаци, свързващи художествения идеал с художествения израз“⁸, а неговата цел е „духовно рудокопство“ и постигане на „космични тайни“. Можем да открием вариациите на тази гледна точка практически навсякъде в контекста на родния модернизъм и авангардизъм – като тези вариации описват елипсата от търсенето на индивидуална свобода при кръга „Мисъл“ до пълното скъсване между реалността и художествения израз – тъй наречената „абсолютна иреалистика“ при Гео Милев, една концепция, която е българският адекват на „За абстрактното в изкуството“ на Кандински – и след това до вторичен етичен и активистки ангажимент към катастрофичното настояще – ала отново не като миметично отражение, а като апокалиптично нейно преображение. Рядко обаче можем да намерим пример за толкова точна и лаконична дефиниция, каквато е изразил Чавдар Мутафов в „Зеленият кон“:

Стильт, прочее, поставя началото на една възможност, която, в кръга на изкуството, се превръща в закономерност. Това е висшата естественост на изобразителните и изразителни средства, които произхождат от едно общо начало, което е тъй могъщо, както началото на живота. Защото всичко, което е в кръга на известна закономерност – е естествено.

Изкуството не е огледало, казват тези и още много подобни редове – то не само че няма задача да отразява реалността, но е свободно и от закономерностите, които следват процесите в тази реалност; от концептите, които я структурират и крепят нейната цялост. Изкуството е просто друг свят, породен не от физически, а от духовни феномени – ала бидейки друг свят, то е длъжно да го изгради хармонично и цялостно, да го направи самодостатъчен. Един от илюстративните примери е показателен – по силата на Нютоновия закон камъкът пада към земята – Айфеловата кула на Делоне обаче се събаря към небето; естетиката на модерното изкуство е неевклидова естетика. Прочее в неговия контекст нито зеленият кон, нито телето с две глави са продукти на едно болно и халюциниращо съзнание – болни са именно далтонистите, те са „противоестествените“, за които естествената хармония на паралелно съществуващите творчески светове е порок; те са тези, които „биха слушали Моцарта през тромпети“ – и които биха превърнали телетата с шест крака в предмет на изкуството, стига те да биха се оказали реален житейски феномен. Персонафицирани в случая чрез репликата на проф. Балабанов, далтонистите са ироничното обобщение на това, което Гео Милев бе определил като „Вазовщината в нашата литература“. За разлика от своя събрат от

страниците на „Везни“ обаче, Чавдар Мутафов, който е сред редките примери в критическото наследство на българския авангард, при които авторефлексията и художествената практика са съизмерими и взаимно осмислящи се, влага в реакцията си не толкова страст и негативен патос, колкото умно фокусирани иронични акценти. Нека в заключение припомним и немаловажното обстоятелство, че за него зеленият кон не е непременно зелен, като при защитата на правото му да бъде такъв Чавдар Мутафов съвсем не е забравил за свободата на прозирането – и че във финала на този емблематичен за българския авангард текст конят, „трогнат от толкова внимание, внезапно става червен“.

¹ Например Гео Милев и Иван Радославов не пестят нападките помежду си, но се оказват единодушни в негативизма си спрямо кръга „Мисъл“.

² Репликата е послужила за епиграф на текста и гласи: „Дайте ми теле с две глави, зелен кон!“

³ В контекста на „Зеленият кон“ това погрешно зрение принадлежи на далтонистите, за които конят е винаги зелен, но „от това те много нещо не научават“ – те са събирателният образ, чрез който Чавдар Мутафов иронизира привържениците на реалистичната традиция.

⁴ Мутафов, Ч. Зеленият кон. // *Везни*, 2, 1920–21, № 3.

⁵ Славейков, П. Душата на художника. // *Мисъл*, 9, 1899, № 1.

⁶ Радославов, Ив. Бодлер или Тургенев. // *Наш живот*, 5, 1912, № 5.

⁷ Милев, Г. Против реализма. // *Слънце*, 1, 1919, № 5.

⁸ Райнов, Н. Символ и стил. // *Везни*, 2, 1920–21, № 1.

Светлана Стойчева

СИРАК СКИТНИК КАТО ФИГУРА НА КУЛТУРНИЯ СИНТЕЗ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Лъжа е всяко изкуство въвн от своето време.

Сирак Скитник

Сирак Скитник въплъщава една от най-характерните идеи на модернизма в България между двете световни войни – идеята за синтеза на изкуствата, но и за твореца като субект на този синтез. Наричат го културен феномен заради силните му изяви в областта на изобразителното изкуство, литературата, театъра и критиката.

Би трябвало да оценим познанството му „от първа ръка“ на т.нар. от Николай Оцуп „Сребърен руски век“ – модернистичния бум на руската култура след Златния класически XIX в. Фактите¹:

През 1908 г., когато заминава да учи живопис в Петербург, попада в средата на руските поети символисти Константин Балмонт, Андрей Бели, Зинаида Гипиус, Фьодор Сологуб, Дмитрий Мережковски. Нещо повече: публикува свои опити във „Велес“, първия алманах на руските и другославянски писатели, където печатат писатели като Андрей Бели, Вячеслав Иванов, Фьодор Сологуб, а също и в лявото списание „Вестник знания“, в което най-ярките имена са Максим Горки и Александър Блок. Гледа „на живо“ театралните спектакли на Сергей П. Дягилев, основателя на един от най-артистичните руски кръгове – „Мир искусства“. Включва се в този естетски художествен кръг, характерен с литературността си, с декоративното стилизаторство на руската древна иконопис, средновековната архитектура, руския фолклор. Скитник познава отвътре и останалите културни обединения на руските модернисти, като това около сп. „Золотое руно“ (със символистична ориентация), групата на участниците в изложбата „Голубая роза“ (изповядващи също естетиката на символистите, а с неопрIMITивизма си – предтечи на руския авангард), „Аполлон“ (ядката на акмеизма, в чиито изяви Скитник се включва и публикува свои стихове в едноименното списание на групата).

Учи се от фантастичните декори и костюми на Леон-Лев С. Бакст (неслучайно се записва в неговото частно художествено училище, където се е учил и Марк Шагал), от архитекта, историка на изкуството, художника, илюстратора и сценографа Александър Н. Бенуа, от Мстислав

Добужински, главния идеолог на групата „Мир искусства“, от илюстратора Иван Билибин, от художниците Кузма Петров-Водкин, Борис Григориев, Савелий Сорин, Филип Малявин, Борис Кустодиев, Казимир Малевич, Николай Ръорих. За картините, които излага на младежката изложба от 1910 г. Сирак Скитник получава насърчителни писма от Бенуа и Ръорих.

Тези биографични подробности очертават културтрегерската фигура на Скитник като мост на търсенията и постиженията на руските „сребърни“. С това можем да свържем и специфичната му реализация не само като живописец, но и в декоративно-приложната сфера, в областта на илюстрацията на книгата, в театралната сценография.

Когато говорим за ранния, основополагащ творчески период на Скитник, не би трябвало да акцентираме единствено върху повлияването от руския модернизъм, а по-скоро върху улавянето на модерните тенденции от Западна Европа през руска редакция. Според него руската култура има качеството не просто да „превежда“, но на свой ред да „произвежда“ от преводите оригинали. Впечатленията му от паметната петербургска изложба от 1911 г. „Френската живопис за 100 години“, отразени в първото от т.нар. „Литературно-художествени писма“, които изпраща за публикация в България, в сп. „Демократически преглед“ (началото на критическата му дейност), показват не само добрата му ориентация в най-новите тенденции на европейския модернизъм, но и оформящата се още от тия години негова теза за отношението между западноевропейския и руския модернизъм от началото на XX век: ако Западна Европа е първоизточникът на модерните идеи, то руската култура ги доразвива в много по-голяма дълбочина, достигаща до мистицизъм; така разликата между двете култури може да се онагледява чрез отношението между „намека“ и „откровението“. Може би това мислене му помага особено след Първата световна война, когато българските творци търсят свое, уникално решение за „родно“ и „откровено“ приобщаване към европейския модернизъм.

Ето защо руският „модерн“² оказва формиращо влияние не само върху сецесионно-символистичния стил на поезията му и първите му пейзажни и композиционни работи, но оставя белег и върху присъствието му в движението „Родно изкуство“ през 20-те години на XX век, когато се изявява най-вече като критик и художник.

*

Въпреки че Сирак Скитник остава като голямо име преди всичко в историята на изобразителното изкуство, чрез поетическите си опити още през първото десетилетие на XX век се вгражда и в литературния процес.

Стихотворенията му, увенчани с негови винетки и рисунки, го изявяват като творец колкото на словото, толкова и на изобразителното изкуство. Мястото е възможно най-подходящото за творчески синтез – сп. „Художник“ от първото десетилетие на XX век, направило очевидна връзката между символизма в литературата и сецесиона в изобразителното изкуство. Името на списанието издава акцентът на изобразителното изкуство, но винетките, заглавките и илюстрациите в стил „сецесион“ са не толкова цел, колкото украса/контекст на литературните и критическите текстове, някои от които се превръщат в манифести на българския модернизъм (напр. статиите на Ив. Ст. Андрейчин). Присъствието на Сирак Скитник на страниците на „Художник“ едновременно като поет и художник афишира за първи път специфичния му комплексен художнически тип.

Впечатляващо е например графичното сцепление на неговите рисунка и стихотворение в „Художник“ от 1905/6 г. Двете строфи на стихотворението със заглавие „Увехна тя...“³ са раздалечени една от друга от печално-меланхолна рисунка. Обичайно е сецесионната рамка да обгръща и украсява словесния текст, но случаят е точно обратен – текстът рамкира рисунката, а тя остава в оформилия се център на поетичното пространство, задавайки му допълнителни графични измерения. В самата рисунка се пресичат хоризонталните черти на водна повърхност и вертикално насочените към глъбините ѝ вейки с листа (асоциацията със стихотворението „Спи езерото“ на П. П. Славейков естествено се налага). И все пак пресечната точка става не в самия център, а леко встрани, така че да се остави и „празно“, незапълнено място за разгръщане на символистичния намек. Тази синтетична работа напомня източните миниатюри със съпътстващ словесен текст, чиято функция е по-скоро да насочи медитацията на зрителя, отколкото да „разкаже“ или внуши рефлексията на автора.

През 1910 г. Сирак Скитник издава единствената си стихосбирка – „Изповеди“ – със сецесионно-символистично звучене и през същата година Д. Дебелянов и Д. Подвързачов избират цели седем негови стихотворения в тяхната антология „Нашата поезия от Вазова насам“, чиято задача е да представи модерната българска поезия след Освобождението. С други думи, стихосбирката носи своето знаково модерно звучене. Интересно е, че Владимир Василев – този, с когото Сирак Скитник работи като съредактор на сп. „Златорог“ след 1920 г., отрича не само модернизма в нея, но дори и поетичните ѝ качества, задавайки съкрушителния въпрос (а и цялата му статия „Пантеисти и манияци“, в която аргументира мнението си, е страстно отрицателна): „...*какво общо има тая поезия с модернизма, какво общо има тя въобще с поезията?*“⁴

Поетиката на „Изповеди“ напомня синтез едновременно на лирическите миниатюри на Пенчо Славейков, Яворовата поезия след 1906 г., поезията на Теодор Траянов, Димчо Дебелянов, а според Владимир Василев – и поезията на Трифон Кунев. От руската култура Скитник пренася най-вече сецесионната естетика, видна в изобразителното му творчество, а в поезията си усвоява словесните езикови клишета на българския модернизъм от началото на XX век.

Специфичността на поезията му идва от неговото декоративно-изобразително виждане. Декоративния стил на художника виждаме в прорязването на мъглявата поетика на пустините на душата от много често повтарящия се линеарен образ на „лучите“. Доминиращите цветове в поезията му – бялото и виолетовото – се превръщат по-късно в характерни и за живописните му картини. Владимир Василев отдава предпочитание на виолетовия „ефект“, в който „се явяват и лъчи, и щастие, и камъни, и всичко, каквото може да мине на човека през ума“⁵. Интересно би било да се сравнят цветовете от живописните му урбанистични пейзажи „Зимен пейзаж“ (1913, 1919 – 2 картини), „Град – пролет“ (1919 – дървета, отрупани с бял цвят), „Скреж“ (1919), „Пейзаж“ (1919, бели брези), „Манастир“ (1921, бял), „Църква“ (1920), „Автопортрет“ (1930, с доминиращо бяло), пейзажите му от Германия през 30-те години на XX век и цветовете от стихосбирката му „Изповеди“: „Ангели бели на бяло предвестие// в бяла предутрин над нас пролетяха...“ („Благовест“); „И цъфна то – във ярко виолетов пламък,// и цъфна то – лазурното сърце на моя снежен блян...“ („Сърце“); „На гълъби разкрилените силуети// откриват се на розово небе“ („Догаря“); „Вятър люляки люлее,// и сред лилови вълни// бяла шапка се белее –// розово се слънце смее“. Сякаш доминират предутринните живописни багри, а тъмните цветове не са така резигниращи и обикновено са само контрастът на бялото, а не страшната и всепоглъщаща нощ на Яворов.

Заглавието „Зимни акварели“ обединява пет словесни пейзажни фрагмента. Да вземем фрагмент 2.: „На ъгъла фенер:// и бели пеперуди,// кръстосващи луди// през огнения кръг“; или фрагмент 5.: „Опушени тръби – редица.// Розова – из прозорец подадена ръчица// и гълъби, накацали по ней.// Слънцето на бели покриви се смей...“. Примерите достатъчно ясно показват защо начинът на виждане на художника Сирак Скитник го дърпа към поетиката на предметния детайл, станала модерна едва през 20-те и 30-те години, когато той фактически престава да пише поезия.⁶ Интересно е, че цели заглавия от поезията му можем да намерим като повторение/развитие в по-късните му картини, каквото например е заглавието „Благовест“. Така поетическите му опити в крайна сметка се уталожват като специфична характеристика на художника Скитник.

*

Участието на Сирак Скитник в културния живот на България след края на Първата световна война показва желанието му не само да бъде културен преносител, но и културен строител в страната си. Фактите:

През 1919 г. участва в изложбата на дружество „Съвременно изкуство“ (естетически свързано със сецесиона), а през 1920 г. участва в поредната (шеста) изложба на Дружеството на южнобългарските художници – явление в развитието на българския сецесион. От 1922 г. се включва в дружеството „Родно изкуство“, а от 1927 г. става негов председател. Рисува каталога и участва в представителната за българските художници модернистична изложба – Юбилейна изложба по повод 25 години от Рисувалното училище (1921). През 1927 г. основава заедно с Борис Денев, Никола Танев, Иван Пенков, Дечко Узунов и Иван Лазаров „Галерия на шестте“ (ул. „Търговска“, 2). През 1923 г. се изявява като режисьор и сценограф на българския модернистичен театър – поставя пиесата на Морис Метерлинк „Монна Ванна“ (в превод на Гео Милев).

Илюстрациите на Сирак Скитник разработват автономната връзка между литературата и изобразителното изкуство, като общият код отново е модернизмът след Първата световна война. Но тушовата му техника продължава да издава попитата стилистика на „Мир искусства“.⁷ Илюстрира поемите на Едгар А. По (1920), „Марионетки“ на Чавдар Мутафов (1920), „Български балади“ на Теодор Траянов (1921), „Рицарски замък“ на Христо Ясенев (1921), „По белия свят“ на Димитър Сяров (1924), „Крале Марко“ на Ангел Каралийчев (1925), „Неродена мома“ на Ран Босилек (1926). След рисунките за „Художник“, Сирак Скитник продължава да рисува за редица сборници и авангардни списания, като сб. „Жътва“, сп. „Везни“.

Особено характерна е композицията „Майки“, поместена във „Везни“, която във варианти се появява и в сб. „Кръстю Сарафов“ (1921), и в „Български балади“ (1921). Завръщането към един и същи сюжет можем да тълкуваме по начина, по който самият Сирак Скитник тълкува подобен подход у Майстора: „...те не са несполучливи опити, а самоценни завършени етапи на углъбяване и търсене на онази тайна, която прави картината неумираща.“⁸

Много рядко неговите рисунки към литературни текстове имат смисъла на същински илюстрации – те са по-скоро самоценни произведения, повече ирационално размишление, „паралелна видимост на дадено вътрешно преживяване“⁹, отколкото онагледяване на литературния текст, както Чавдар Мутафов оценява рисунките към поемите на Е. А. По. Така литературната книга се доближава до налагащия се европейски стандарт

за равностойно присъствие на писателя и художника в нея. Рисунките към приказките на Ран Босилек от „Неродена мома“ оставят същото впечатление на самостоятелни творби със силния отпечатък на стила на Сирак Скитник. Неслучайно ги показва и като отделен цикъл на изложбата на „Родно изкуство“ през 1926 г.

Рисунките на Сирак Скитник към „Марионетки“ на Ч. Мутафов предизвикват истински дебат, изненадвайки дори и най-модерно мислещите ни авангардисти. Още през 1920 г. те се възприемат като излезли както от очаквания стил на сецесионната модерност, така и от стила на конкретния литературен текст. В този случай Гео Милев например никак не може да възприеме писателя и неговия художник в една обща книга: „Против извитите гъвкави и нюансирани линии на Чавдар-Мутафовия стил стои квадратният формат и квадратният шрифт на книгата, заедно с тежката ъгловата линия и широките (черни и ултрамаринови) петна в илюстрациите на Сирак Скитник. Загубено е съзвучието...“¹⁰

През 30-те години Сирак Скитник прави само корици на книги, като избледняват интересите му към текста като синтез между художника и писателя. Той все повече се потапя в ирационалните дълбини на изображението, превърнали се в характеристика на картините му: „В своите картини той е тъмен, забъркан, ирационален и недостъпен. Това, което той изобразява, е от твърде малко значение в сравнение със самия израз [...] изобразеното по този начин битие, без време и пространство, се люшка уморено върху хлабавата контура в тежки и безцветни откровения, постижими само с духа, а не и с окото, загадъчни, могъщи, като самото Нищо.“¹¹

„Литературността“ на художника обаче се оказва определяща за неговата специфична образност. С това е свързан и акцентът върху синтезирания образ-идея. Безспорно самите заглавия на картините на Сирак Скитник са литературни: „Вещици“, „Благовест“, „Целувката на Юда“. Легендата, преданието, приказката като носители на универсалното със специфично роден привкус имат съществено присъствие в творчеството му. Отгласването от мига очевидно довежда до мита. Заедно с Гео Милев той е сред най-изкушените от иконите и фреските на средновековното българско изкуство. Тъй като самите сюжети са условни, това отдалечава творбите от етнографизма и битоописателството и проправя път към по-дълбоко родното, вкоренено в универсалното. Така интересът към родната тематика (характерен за движението „Родно изкуство“) през 20-те години на XX век не само че не противоречи на европейския модернизъм, а се оказва модерният синтез на българската и европейската култура. Естетически погледнато, какво друго е движението „Родно изкуство“, освен постигането на „европейското“ и „световното“ с помощта на „родното“?

Битие без време и пространство се оказва и Сирак-Скитниковият град. Неговите урбанистични пейзажи показват град, „който съществува само у художника“ (Гео Милев): „Град с глава“ (1919), „Градски пейзаж“ (1919, друг вариант през 20-те години), „Град“ (1921) и др. Трудно би могло да се каже нещо конкретно: дали това е Петербург или София, или Париж. Симптоматично заглавие за живописно-абстрактния му градски пейзаж е заглавието „Пейзаж в зелено“. Репликата на Сирак Скитник за пейзажа на Майстора: „Сякаш те са писани под оркестрова музика и под пламъка на непознато слънце“¹² огледално характеризира собствения му пейзаж.

В статията си „Нашият пейзаж“ (1927) той задава много по-дълбок смисъл на пейзажа в изобразителното изкуство: „Пейзажът-композиция, пейзажът-монумент, пейзажът-мироглед е почти чужд на живописата ни. [...] Творческият пейзаж изяснява и мирогледа на художника, и легендата за земята, която той предава.“¹³ В по-голямата си статия, „За пейзажа“ (1933), той извежда идеите си за пейзажа в диалог с пейзажа на романтизма и импресионизма. Възстановяването на пейзажа-композиция той смята като единствено възможното даване на израз на „онова трайно внушение, което иде от природата“¹⁴. А то, внушението, е митологично и затова митологичната идея за земята е отправна гледна точка за пейзажиста: „Маската на земята представя по-голяма и сложна мистерия от тая на човека: трябва да имаме очите на бог или на дивак, за да се доближим до тайните сили, които менят нейните черти и управляват нейния живот. [...] Тя има своя психика, свой вътрешен живот, обусловен не само от различните времена на деня и нощта, но и от закономерността на онези сили, които я правят неделима част от космоса.“¹⁵ Примерите му се отнасят до екстатичното раздвижване на земята напролет и дълбокото въздействие на вековната гора (спомен от Дебеляновата „Гора“?). И у художника Никола Петров Сирак Скитник цени импресионистичното търсене на по-дълбокото чувство за земята.¹⁶ Нарича изкуството на Иван Милев „атавистично“, „първично“, с „обредно звучене“.¹⁷ Подобен неомитологизъм неминуемо налага нови параметри на изображението на родното.

*

Сирак Скитник е един от критиците на българския модернизъм, най-добрият художествен критик между двете световни войни, с „изкуствоведски мащаб на мислене“ (К. Кръстев). Публикувал е над 400 критически статии¹⁸, на които най-вече дължи особения респект, с който се отнасят към него съвременниците му (доказателство за това е дори само роденото от съвременниците му клише „Да попитаме Сирака“, за което споменава Кирил Кръстев). От художниците може би само Николай Райнов му

съперници по брой на критически статии. Най-сериозният изследовател на Сирак Скитник – Кирил Кръстев – смята, че у него художественото мислене е доминиращо, тъй като „вижда, мисли, преценява и се изказва като художник“¹⁹. Очевидно отново оттук трябва да се тръгне към спецификата му на критик.

Още публикуваните „Литературно-художествени писма“ в сп. „Демократически преглед“ от неговия „петербургски период“ показват афинитета му и към критиката, но истинската му реализация като критик започва от 1920 г., когато става съредатор на „Златорог“. Захранването на рубриците „Художествена седмица“ и „Изкуство и публика“ във в. „Слово“, периодично появяващите се „очеркови портрети“ в сп. „Българска реч“ също развиват критическия му талант.

Първите критически статии на Сирака показват сецесионно-импресионистична стилистика, нехарактерна за българската критика от това време. Статията „Имаме ли художествена критика?“, писана в Петербург, изглежда като поетическо навлизане на художника в територията на критиката. Ето как словесно преживява Сирак Скитник това, че липсва художествена критика в България: „Страшно дори. Ни една чутка широка душа, която близко около своята да почувства, да разбере душата на творещия човек, в оня страшен лабиринт на падения и ставания, на творчество и разрушение, и да осмисли нейното творческо усилие, като преднамерена творческа проява, като израз на схващане, като последно стъпало от хиляди, по които е минала душата и всички е попръскала с кърви. Страшно.“²⁰ Звучи почти като истински поетически дневник.

Статии от рода на „Старо и ново изкуство“, „Художникът и видимостта“, „Гайната на примитива“ имат манифестно звучене и значение за определяне на посоките на българския културен живот между двете световни войни. Ако неговите картини, например „Манастири“, „Благовест“, „Юда“, се превръщат в емблематични за движението „Родно изкуство“, есетата на критика Скитник от този период го утвърждават като един от неговите идеолози. И разбира се, за „идеолога“ е ясно, че новото в изкуството се нуждае от съответен възприемател, който трябва да бъде култивиран чрез изкуството, а не обратно: „Трябва наистина да считаме художника за хроникьор на обикновените виждания на публиката, за да искаме от него утвърждаване на собствения ѝ добродушен идеал за изобразително изкуство.“²¹

Ако за ХХI век творците на „Родно изкуство“ отдавна са митологизирани и превърнати в „учебници“ за публиката, за съвременника им Сирак Скитник те са още деца в творческите си опитвания и все още не са „резултати“, а „надежди“. „Трагедията на търсенето“ е най-благословената

трагедия за твореца според художника критик, защото е най-благодатната. Затова в критическите си коментари на изложбите на „Родно изкуство“ Скитник почти винаги стига до констатацията на търсенето. Творческата криза на Майстора например позитивно се определя също като творческо търсене: „Страшното е: че той можеше без трагедии да пише „великолепни“ портрети, сам доволен от себе си и другите доволни от него.“ През 20-те години на XX век според Сирак Скитник и Дечко Узунов е „търсещ творец“: „И той е по-симпатичен и по-ценен в тая изгубеност и тревога, отколкото в онова, което сервира угодливото благоразумие.“ У Борис Денев също търси ценното не толкова в самочувствието му, колкото в „скрития смут“, който „само му помага да углъби установеното си виждане на нашата природа“. В лутанията и колебанията и на Илия Петров вижда залога за неговата жизненост и растеж. Единствено у Иван Лазаров от съвременниците си Сирак Скитник успява да открие хармония между вътрешен замисъл, външен израз и неизявена трагичност. Всички останали с „увлечението на деца“ показват „своите хрумвания, достойнства и грешки“.

Ето защо на „Родно изкуство“ Скитника гледа като на пролет, като на бъдеще, а не като на постигната естетика. „Родното“ в „Родно изкуство“ съществува все още в „рецептурен“, а поради патоса на изказ – и в „манифестен“ вариант: „Калпакът и цървулът не ще го направят такова. Не сюжетът, а искреността на художника го правят наше.“²² „Рецептите“ се отнасят най-вече до интерпретацията на митологичните и фолклорните сюжети: „...образността на обикновеното виждане спъва постигането на легендата. Видимата форма трябва да бъде разрушена и пресътворена, за да заживее като част от легенда [...] Едва ли за друго изкуство са нужни тъй много формални и документални знания, както за легендарното.“²³ Иван Милев се сочи като най-добрият пример за творческо превръщане („сублимиране“) на етнографския елемент в мит. Действителният живот се превръща от художника в ритуал, предаван като свещена традиция.²⁴

Най-важният критерий за оценка на художествените явления според Сирак Скитник е чувството за съвременност. Жажда за съвременност може да наречем този негов стремеж за улавяне на времето. Почти във всяка негова статия се съдържат поставянето и отговорът на този въпрос.

Думата „съвременност“ Сирак Скитник носи още от Петербург, от кръга „Мир искусства“ и стила „модерн“, преведен като „съвременен“. Тоест „съвременен“ за Сирак Скитник е естетическа, а не времева категория: „И не е ли непонятно: тия хора (големите творци, б.м., С. С.), дори откъснати от живота, от неговите всекидневни прояви, са чувствали съвременността много по-пълно от тези, които са изгорели в нея.“²⁵ „...но

тревогата на съвременния човек не се чувства в тия платна.⁴²⁶ „В най-новите и най-талантливи произведения на младите в действителност все още липсва истинското, осъзнато чувство на съвремието.“⁴²⁷

Категорията „съвременност“ влиза в обобщената характеристика, която Сирак Скитник дава за Владимир Димитров-Майстора: „...душа на съвременник и навиците на отшелник“; „...едва ли имаме художник с таква непосредно чувство към съвременността като Майстора.“⁴²⁸ Чувството за съвременност не е обикновено, а ясновидско чувство за критика. В статията си за Майстора го свързва с чувството за вечността: „Чувството на съвременност в неговите картини иде не от вън, а от вътре, не от лекомислената формула да се следва непременно днешният ден, а от дълбоко осъзнатата мисъл, трайна за всички времена: че истинското изкуство не е робско изразяване на видимостта, а едно неповторимо нейно пресъздаване, законите на което лежат в творческата индивидуалност.“⁴²⁹

„Съвременен“ не е и синонимна дума на „модерен“: „Модерни“ художници няма. Има художници (такива са всички значителни художници на своето време) с чувство към съвременността. През него те трябва да виждат родната си действителност, след като са минали своето школничество.“⁴³⁰

Разстоянието между родното и европейското се измерва отново чрез стилистиката на „съвременността“: „Каква цена има приблизителното доближаване до утвърдени закъснели западни образци? Това може да бъде школа, но не и път за съвременния художник.“⁴³¹ Въпреки че мнението на Сирака за българското изобразително изкуство след Първата световна война е далеч по-оптимистично от това на Пенчо Славейков по отношение на зрелостта на българската поезия към 1910 г. (предговорът към „На Острова на блажените“), отделяйки Майстора от останалите творци (единственият, който „може да бъде показван в чужбина без уговорки“), у него също се прокрадват критични намеци: „Значението му за нас не е само в силата на таланта му и в самобитността на постигнатото, а в това: че в тоя момент той сближава с един първичен художествен инстинкт две живописни култури – западната и нашата – които дълго време още не ще имат сигурни и постоянни допирни точки.“⁴³² И в края на 20-те години на XX век Сирак Скитник продължава да твърди, че съвсем не е лесно да се приложи европейският мащаб към българското изкуство (отново и отново през стилистиката на съвременността): „В най-новите и най-талантливи произведения на младите в действителност все още липсва истинското, осъзнато чувство на съвремието. [...] В българското изкуство все още няма точно определени насоки и школи.“⁴³³ Но затова пък вече могат да се изредят имената на онези български художници, които са в състоя-

ние или обещава да се конвертират в европейските естетически мерки: Иван Милев, Владимир Димитров-Майстора, Дечко Узунов, Бенчо Обрешков, Георги Папазов (сюрреалист в Париж) и Николай Дюлгеров (футурист в Италия), Илия Петров, Васил Стоилов.

В статията си „Българското изкуство и ние“ (1929) Скитник доразвива идеята си за състоянието на българското изкуство на фона на европейското. Въпреки липсата на ярки школи той не отрича работата на българските художници „в духа на съвременното изкуство“ и търсенето на собствен път: „Те развиват нов начин за виждане на нещата в родния пейзаж, нов начин на чувство към местните багри и всичко напълно национално.“³⁴

Борбата за освобождение от школите, наред с борбата за освобождение от „властта на суровата материя“, Сирак Скитник нарича „борба за лична творческа свобода“. Самото съвременно разбиране на живописата за него е „без формули и етикети“. Но не пропуска да вплете и горчивата тема за недовиждането и недооценяването на родните таланти и големи явления – една тема, издаваща натрупаните комплекси на „младия“ народ. Ето как завършва неколккратно цитираната в настоящото изложение статия за Майстора: „Ний осмиваме собственото си дело, обезценяваме богатството си, тровим чернозема, в който утре ще хвърляме семена, рушим, за да си създадем след време удоволствието на великодушно покровителство. След време – когато върховете не бодат очите и живата ръка, която ни е надраснала, я няма.“³⁵ (Този Йеремиев плач чувстваме като народопсихологически.)

Интуитивизмът е следващата тайна на съвременното изкуство според Сирак Скитник. Ирационализмът и интуитивизмът в изкуството след Първата световна война имат за основа особено популярната оптимистична философия на Анри Бергсон. През 20-те години на XX век Сирак Скитник също заговорва за тежестта на вековната култура, традиции, обществени условности, авторитети; умората от „сложността и изкуствеността на живота“; загубите на „сегашния човек“: „способността да приказва с Бога, да бъде дете-творец“. Според него „всичко това смазва непосредното у човека, и създава от него някакъв фабричен артикул в милиони еднакви екземпляри. [...] Цял живот заучаваме, а своето и себе си не знаем“.³⁶ Така, с натрупаната „културна“ умора на човечеството и копнежа за непосредственост, критикът обосновава жаждата на изкуството по примитива: „Човечеството преживява умората от себе си; то прилича на човек, който е пил твърде много подправени вина и със засъхнали уста чака да му подадат чаша бистра вода...“³⁷

Следващите понятия смятаме за съществени в критическия речник на Сирак Скитник и ги извеждаме най-вече от статията „Художникът и

видимостта“ от 1921 г., един категорично програмен текст.

„Човешката душа“ – изглежда като първата и най-важна категория в светогледа на Сирак Скитник: „Нека нещата имат свои форми, с които положителната наука се занимава, [...] – все пак, непосредно знание за тях имаме само чрез оня сбор от променчиви състояния на душата, които твърде малко се поддават на формули и измеряемост. [...] Тъй без да идваме до формулата, че светът и нещата са само „представа“, трябва да приемем: за човешката душа – те нямат стойност вън от нея, те живеят чрез нея и умират чрез нея.“³⁸

За да разграничи „виждането“ на всяка човешка душа от виждането на художника, той използва понятието „творчески дух“: „Ако за обикновенния човек нещата се виждат през променливия спектър на онова, което става в душата, видимостта за творческия дух добива вече смисъла на едно непрекъснато изпитание и познание.“³⁹; или: „Но обикновено творецът търси нещата, които акомпанират на състоянието на духа“⁴⁰. Но в края на краищата употребява като сродни понятията „Душата“, „Духът“ и „Сърцето на твореца“. Словосъчетанието „*нелогичната творческа душа*“ бихме извели като основна изкуствоведска категория за Сирак Скитник. Тя влиза в определението на изкуството: „...изкуството не е изображение, а вграждане на човешката душа в баграта и мрамора“⁴¹.

Тази категория вращава в изкуствоведския език на Сирак Скитник още от първите му статии. В тях тя може да се срещне и по два пъти в едно изречение: „...нашите литературни критици са със слаба критическа душа, че отсъства у тях интуитивно знание за душата, идващо до откровение, което да предсказва и предпазва“⁴². Пак чрез същата категория обяснява изкуството и след Първата световна война: „Никога изкуството не е било тъй малко „естетично“ и толкова човечно, както днес. То даже като че не иска да създава нова естетика, а да освободи само човешката душа“⁴³; „Има само едно, вечно възраждащо се изкуство: вечно ново и вечно старо – тъй както е вечно стара и вечно млада творческата душа [...] Мирът: видимост, която душата отразява, а изкуството: реалност, която душата създава. И затова: изкуството е преди всичко къс душа, а после – изобразена видимост.“⁴⁴

След като разграничава творческите способности от обикновените човешки възможности („Онова, което всекидневният опит на другите е донасял след десетки години, той го е виждал, и онова, което всекидневната даденост крие от другите, той го е знаел.“⁴⁵), Сирак Скитник разграничава самите творци чрез постулиране на понятието „Творческа индивидуалност“ или „Творческа натура“: „Даже и в определена школа, където привидно единство на убеждение и култура обединява отделните творци,

и там силата на неповторимия талант създава пропасти между отделните индивидуалности“; „У творческата натура вътрешното чувство по-мъчно може да бъде изместено от външното впечатление. [...] Затова и колкото по-силен е творческият индивидуалитет, толкова дадено художествено творение носи повече самобитността и своеобразието на твореца.“⁴⁶

Други понятия от критическия „инструментариум“ на твореца са:

„Замисълът на художника“: „... пред един пейзаж, една битова сцена, пред едно природно, стихийно явление, творческата душа веднага се определя, веднага създава връзки: уравновесява зрителното впечатление с настоящото си преживяване.“⁴⁷

„Образът на предмета“: „При предаване образа на предмета, движението му, художникът прави усилие да предаде не външния образ, а образа, който е в него.“⁴⁸; „Ний и не подозираме даже оная неуловима разлика, която човешката душа създава при всеки нов миг у предметите.“⁴⁹

„Измъчеността“ в творческия акт: „... Това е несъзнателното лутане да се доберем до създаденото вече отношение към предмета. А „първото впечатление“ е привидно само впечатление – то е създадено вече отношение към натурата. Впечатлението идва у нас и ний го връщаме на предмета пречупено.“⁵⁰

„Синтезът в изкуството“: „...а всеки порив е сам по себе си синтез, и жизнената форма, пречупена през него [...] не може да не носи синтетизма на чувството. [...] Раздробяването убива чувството: синтез не е метод в изкуството, а необходим израз на самобитно, голямо творчество. Затова всички ония, които дробят видимите форми, за да ги изучат, са само стъпала на обикновения зрител, за да постигне той след време тайната на истинското изкуство – за да види душата на твореца, включена в багрите, мрамора, ритмиката и звука.“⁵¹

„Примитивът“: „Примитивът винаги има цената на една изповед. Той не е построение, не е знание, не е спекулация, а – чисто вълнение, едно нетърсено движение на душата. [...] Неговата същност е непосредното, – поривът, който не спекулира с форми [...] Всяко детство е примитив със своята неочакваност, изненадващи хрумвания и искреност.“⁵² Търсенето на примитива е желание да се почувства собственото време със собствени сетива: „Това болезнено усилие на нашето време роди италианския футуризъм, немския експресионизъм, английския имажинизъм, испанския креатонизъм и универсалния дадаизъм.“⁵³; „Не ще бъде парадоксално, ако кажем, че всяко голямо произведение на изкуството е примитив.“⁵⁴

Трудно можем да наречем Сирак Скитник най-експресивният художествен критик на 20-те и 30-те години на ХХ век. Стилистиката му клопи към художественото есе. Например литературността на началото на

статията „Изкуството и улицата“: „...О, тия нашенски порти и камъните за сядане край тях! Нима не са символи? Камъкът до портата е най-близката станция на едно нетърпеливо пътешествие за „чужбина“ – зад прага на омръзналото познато. А може би и е прапрадядото на партерното кресло за една сцена без режисьор и бутафорични мастерски...“⁵⁵ От друга страна, впускането в сложността и многоизмеримостта на явленията не му позволява да говори във формули. Но критическите му текстове поставят още тогава въпроси, които идват чак до нашето съвремие.

Извлечени от статиите „Утрешното изкуство“ (1931)⁵⁶ и „Изкуството и улицата“ (1937), те изглеждат така: „Какво ще бъде утрешното изкуство? – Талантливи или малокръвни опити да се доказват само тези? Индивидуално или колективно ще бъде то? Класово или надкласово? Плакат или картина? Тръбен звук или люлчина песен? Или възвръщане към миналото? Ще събори ли то стените на музеите, за да излезе на улицата, на площадите?“ („Утрешното изкуство“)

Улавянето на европейските тенденции в развитието на изкуството и българското им възприемане съдържа концептуална енергия и е удивително точно: „Внушенията от това опиянение ний тук в България не можем да изпитаме: трябва да попаднем в Германия, Франция или Русия, в кръга на хора, които повишено живеят с ритъма на новото художествено строителство, за да разберем тяхната истина – и патоса на тая истина.“; „Във всеки случай утре сигурно (още днес рязко се очертават тенденциите им) ще бъдем изправени пред два художествени мирогледа, отричащи се един друг – въпреки тяхната съвременност, въпреки че в основите си имат общи културно-исторически и етични опори. И които, въпреки взаимното си отрицание, практически – в технически средства, в творческото преображение на материята, в тематиката си дори – взаимно ще се ограбват, изясняват и коригират – Русия и Европа.“ („Утрешното изкуство“) и: „Днес изкуството е васал на улицата“; „Но винаги, когато изкуството е излизало на улицата, е било ограбвано...“; „Москва организирано, девизно изнесе изкуството на улицата. Тя съзнателно, мирогледно организира не само труда на писателя, художника, артиста, а и творческата съвест в услуга на улицата. В услуга на народа? – Не, на улицата.“; „И угаждането на тясната уличка стана опасно: даровити художници, в гонитба за злато и ловко организирана слава на стария и новия материк, менят по три пъти на годината кожата си, за да създават едно козметично изкуство. Че то често пъти бива талантливо в своята изобретателност, гениално в своята дързост, не му пречи да бъде угодливо и нетрайно.“; „Улицата... събира на екрана проститутката и мадоната, молитвата и криминалистиката, горилата с мис Америка, осъществява най-смелите

мечти на милионите обитатели на мансардите и подземията. Защото така иска тя.“; „Голямата проблема на съвременното изкуство е да очертае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност. Да брани своите права, както и улицата храбро ги брани.“ („Изкуството и улицата“)

Цитатите добре очертават тенденцията на сближаването на границите на „високо“ и „ниско“, „елитарно“ и „популярно“, „естетично“, „етично“ и „комерсиално“ и тревогата на критика от това вавилонско размесване на езиците в културата. Не е ли подобен и проблемът на постмодернизма? Интересно е, че изкуството между двете световни войни изглежда на Сирак Скитник като „младежки гениални студии за една творба на утрешния ден“ („Утрешното изкуство“) и той отчита неговата недостатъчна човечност: „Нему не достига любов и човещина в третирането на човешкото страдание и мизерия.“ Критикът е убеден, че „Утрешното изкуство не може да не почувствува тая гибелна празнота.“ („Утрешното изкуство“).

Повече от половин век по-късно можем за кажем, че пребиваването в световите на българските модернисти от 20-те и 30-те години на ХХ век е пребиваване в уюта на един от най-човечните български художествени светове, които е създала културата на ХХ век. А за Сирак Скитник сме сигурни, че той е успял да премине „дяволския праг“ (както го нарича в „Старо и ново изкуство“): освободена душа, култура, широта и глъбина на ясновидец.

¹ Почерпани са най-вече от монографията на: **Кръстев**, К. Сирак Скитник. Човекът, поетът, художникът, критикът, театралът. София, 1974.

² В Русия и Англия е известен като „Модерн“ („съвременен“), във Франция – като „Art Nouveau“ („ново изкуство“), в Италия – като „Либерти“, в Германия – като „Югендстил“ (от названието на немското списание „Югенд“), в Австрия – като „Сецесион“ („отцепване“), в САЩ – като „Тифани стил“.

³ **Сирак Скитник**. Увехна тя... // *Художник*, 1, 1905–06, № 15–16, с. 17.

⁴ **Василев**, Вл. Пантеисти и манияци. // Василев, Вл. Студии, статии, полемики. София, 1992, с. 328.

⁵ Пак там, с. 323.

⁶ Първо Вл. Василев казва по повод поезията на Скитник, че „звукове, които не кореспондират на някакъв вътрешен глас, не се свързват с никаква музикална картина и хиляди пъти да бъдат повторени, никое ухо не може ги запомни...“ (статията „Пантеисти и манияци“ от цит. изд., с. 316). След него Св. Игов смята, че липсата на „акустичен образ“ е една от причините поезията на Скитник да няма собствен глас сред българските символисти, въпреки че визуалните символистични образи са налице. (Вж. **Игов**, Св. Предговор. // Сирак Скитник. Изповеди. София, 1994, с. 5–13.)

⁷ **Генова**, И. Сирак Скитник и българската книга през 20-те години. // *Проблеми на изкуството*, 24, 1991, с. 62.

- ⁸ **Сирак Скитник**. Майстора. // *Златорог*, 10, 1929, № 2–3, с. 76–77.
- ⁹ **Мутафов**, Ч. Рисунките на Сирак Скитник в книгата поеми от Едгар По. // *Везни*, 2, 1920–21, № 2, с. 88.
- ¹⁰ **Милев**, Г. Чавдар Мутафов: Марионетки. // *Везни*, 2, 1920–21, № 4–5, с. 192.
- ¹¹ **Протич**, А. Художествените дружества у нас. // *Златорог*, 1, 1920, № 1.
- ¹² **Сирак Скитник**. Майстора. // *Златорог*, 10, 1929, № 2–3, с. 77.
- ¹³ **Сирак Скитник**. Нашият пейзаж. // *Слово*, № 1525, 14 юли 1927.
- ¹⁴ **Сирак Скитник**. За пейзажа. // *Сирак Скитник*. Избрани статии (1920–1943). София, 1981, с. 70–71.
- ¹⁵ Пак там, с. 67–68.
- ¹⁶ **Сирак Скитник**. Никола Петров. // *Златорог*, 1, 1920, № 5, с. 437–442.
- ¹⁷ **Сирак Скитник**. Виденията на Иван Милев. // *Златорог*, 9, 1928, № 5, 250–252.
- ¹⁸ **Кръстев**, К. Цит. съч., с. 72.
- ¹⁹ Пак там, с. 90.
- ²⁰ **Сирак Скитник**. Имаме ли художествена критика? // *Дем. преглед*, 9, 1911, № 3–4, с. 330–335; 498–506.
- ²¹ **Сирак Скитник**. Изложбата на „Родно изкуство“. // *Златорог*, 10, 1929, № 6, с. 319.
- ²² **Сирак Скитник**. Родно изкуство. // *Слово*, № 584, 3 май 1924.
- ²³ **Сирак Скитник**. Легенда и живопис. // *Златорог*, 2, 1921, № 4, 248–256.
- ²⁴ **Сирак Скитник**. Новата българска живопис. // *Дер Щурм*, 1929. Цит. по: **Сирак Скитник**. Избрани статии (1920–1943). София : Бълг. художник, 1981, с. 106.
- ²⁵ **Сирак Скитник**. Майстора. // *Златорог*, 10, 1929, № 2–3, с. 75.
- ²⁶ **Сирак Скитник**. Родно изкуство. *Слово*, № 584, 3 май 1924, с. 4.
- ²⁷ **Сирак Скитник**. Новата българска живопис. // *Дер Щурм*, 1929. Цит. по: **Сирак Скитник**. Избрани статии (1920–1943). София, 1981, с. 106.
- ²⁸ **Сирак Скитник**. Майстора. // *Златорог*, 10, 1929, № 2–3, с. 75.
- ²⁹ Пак там.
- ³⁰ **Сирак Скитник**. Изложбата на „Родно изкуство“. // *Златорог*, 10, 1929, № 6, с. 318–319.
- ³¹ Пак там, с. 318.
- ³² **Сирак Скитник**. Майстора. // *Златорог*, 10, 1929, № 2–3, с. 77–78.
- ³³ **Сирак Скитник**. Новата българска живопис. // *Дер Щурм*, 1929. Цит. по: **Сирак Скитник**. Избрани статии (1920–1943). София, 1981, с. 105.
- ³⁴ **Сирак Скитник**. Българското изкуство и ние. // *Сирак Скитник*. Избрани статии (1920–1943). София : Бълг. художник, 1981, с. 115.
- ³⁵ **Сирак Скитник**. Майстора. // *Златорог*, 10, 1929, № 2–3, с. 79.
- ³⁶ **Сирак Скитник**. Тайната на примитива. // *Златорог*, 4, 1923, № 1, с. 3–4.
- ³⁷ Пак там, с. 4.
- ³⁸ **Сирак Скитник**. Художникът и видимостта. // *Златорог*, 3, 1922, № 7–8, с. 477–478.
- ³⁹ Пак там, с. 478.
- ⁴⁰ Пак там, 483.
- ⁴¹ Пак там, с. 481.
- ⁴² **Сирак Скитник**. Имаме ли художествена критика? // *Дем. преглед*, 9, 1911, № 3, с. 334.
- ⁴³ **Сирак Скитник**. Тайната на примитива. // *Златорог*, 4, 1923, № 1, с. 3.
- ⁴⁴ **Сирак Скитник**. Старо и ново изкуство. // *Сирак Скитник*. Избрани статии (1920–1943). София, 1981, с. 33.
- ⁴⁵ **Сирак Скитник**. Художникът и видимостта. // *Златорог*, 3, 1922, № 7–8, с. 479.
- ⁴⁶ Пак там, с. 482.

⁴⁷ Пак там.

⁴⁸ Пак там.

⁴⁹ Пак там, с. 480.

⁵⁰ Пак там, с. 482.

⁵¹ Пак там, с. 484.

⁵² **Сирак Скитник**. Тайната на примитива. // *Златорог*, 4, 1923, № 1, с. 4.

⁵³ Пак там, с. 5.

⁵⁴ Пак там, с. 7.

⁵⁵ **Сирак Скитник**. Изкуството и улицата. // *Сирак Скитник*. Избрани статии (1920–1943). София, 1981, с. 81–84.

⁵⁶ **Сирак Скитник**. Утрешното изкуство. // *Сирак Скитник*. Избрани статии (1920–1943). София, 1981, с. 60–66.

Владимир Янев

**ОКОЛО НЯКОИ КРИТИЧЕСКИ ТЕКСТОВЕ
ВЪРХУ „ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР“
С ОГЛЕД НА РУСКИЯ ИМАЖИНИЗЪМ И НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ**

Близостта на Никола Фурнаджиев до имажинистката образност не е останала недовидяна от съвременниците му. Любопитна в тази посока е критическата рецензия за „Пролетен вятър“ на Людмил Стоянов. Тук „хиперионецът“ неодобрително отбелязва, че в стихосбирката „невъзможното се съчетава с невероятното“, не приема нейната „неудържима поетическа вавилония“ и проявите на „недисциплинирано въображение“⁴¹ – все квалификации, водещи до характерното за имажинизма. В приблизително сходен дух се отзовават и младите поети Атанас Далчев и Димитър Пантелеев:

Останалите два-три примера взимаме от сбирката „Пролетен вятър“ на Н. Фурнаджиев, поет на „силни образи“:

И разправям на моите биволи
с колко черна любов ги обичам...

И на „трагични“ сравнения:

Като свиня нощта се черна тръшна...
Като крави в нощта, като крави във кърви окъпани.

С една дума, поет със силно и трагично скотовъдно въображение.

На 11 стр. от тоя „Пролетен вятър“ е стихотв. „В кръчмата“ и там „ракията е бяла като гибел“. Ракията да е гибелна е понятно, макар и от гледището на въздържателите, но тук ракията не се сравнява с гибелта, а цветът на ракията – с белия цвят. Значи смъртта е бяла като ракия.

На стр. 13:

Падат, стават и хора, и улици,
и дървета, и гробища черни
от безкрайните смели приумици
на вечерния ветър неверен.

Разбираме, че могат да стават и падат хората, разбираме дори, че и дърветата падат и стават – вятърът ги превива, – но да падат и да стават и улиците, и гробищата: това вече са вятърничави приумици на самия поет.

Следва и отпор срещу евентуални възражения:

Може би някой ще се изхитри и ще каже, че не трябва да се разглеждат стихотворения по такъв начин, че една лирическа творба не трябва да се подлага на логически разбор, а трябва да се почувства нейният „трепет“ и т.н. И да заговори за непосредственост и интуиция, да заприказва за вдъхновението така, като да го е имал всеки ден след ядене.

Може би за чувството и интуицията на такъв човек тия стихове да са великолепни, но от гледището поне на разума те са невъзможни.²

Подобен род отрицания, основани на неспособността да се възприеме оригиналното в поетиката на Фурнаджиев, пък и на стремеж да се zlepоставят сътрудниците на други издания, са налице и у видния представител на кръга „Стрелец“ Константин Гълъбов. Ето какво пише той в отговор на Георги-Цанева статия³: „Н. Фурнаджиев заслужава кръгло отрицание, като най-характерен представител на днешното ни литературно разпътство. Той е лишен от чувство, стиховете му са пълни с приумици и чудатости, написани са с оглед на оня вкус у някои наши четци, който признава за хубаво само фрапантното. Фурнаджиев гледа на нещата през напуканото стъкло на една груба гротескност и затова всичко у него се явява разкривено.“ Следват разясненията: „Но това гротескно отношение към външния свят не е негова плът и кръв – то е заучено от поети като Есенин. Триста златорожки сътрудници не могат ме убеди, че е хубаво сравнението на Фурнаджиев „като свиня нощта се черна тръшна“, защото тогава би трябвало да провъзгласим за класик румелийския поет Слав Ц. Кесяков, който пише още през 1887 г.: „Реват, пъкат там гренати И ся тръшкат като бик“. А такива нелепости се срещат твърде често в стиховете на Фурнаджиева: „На слънцето запалената мутра“, „дето весело биеш в кепенците“, „ти с топла влага се налочи“, „петите ми са пламнали в пръстта“ – все подражания на оня дух на груба гротескност, който изпълня поезията на Есенина. Как смее Георги Цанев да твърди, че няма ло нищо общо между Есенина, който пише: „Господи, отелись“, „Тело, Христова тело выплеваю изо рта“, „Облаки лают“, и нашия млад поет, който ни говори за свини, мутри, лочене и възпява петите си?“⁴

Самият Никола Фурнаджиев по принцип се опитва да омаловажи и направо да отрече влиянието на тогавашните модерни руски търсения върху ранната си поезия. В зрелите си години, признат и обичан като самобитна фигура в литературата ни, той отговаря така на въпроса за имажинизма:

Ако има някакви „варварски“ ноти в нашата поезия, те дойдоха по друг път.

За да обясни:

Някои критици споменават за имажинизъм в стиховете ми, но струва ми се, че нищо не казват. Вярно е, че на времето съм чел отделни стихотворения от руските имажинисти Мариенхоф, Шершеневич, Кусиков и най-много от Есенин, публикувани в литературното приложение на вестник „Накануне“, което излизаше в Берлин под редакцията на Алексей Толстой. Никога обаче не съм бил привърженик на имажинизма, пък и на каквито и да било други литературни школи. Ако предразположението ми към образа като изразно средство е едно от качествата на имажинизма, в такъв случай аз съм бил близко до него, без да зная това.

Фурнаджиев очевидно си дава сметка, че характерната за ранното му творчество образност – противоположна и провокативно насочена спрямо символистичната поетика, го сближава с имажинистите. Той обаче предпочита заобикалянето на този въпрос, което се вижда и в споделеното:

В Съветския съюз имаше една школа, която се наричаше имажинизъм. В нея влизаше ранният Есенин. За тая школа образът беше самоцел. Аз не знам защо ме присъединиха към нея и досега някои повтарят това. Ако вземете имажинистите, вие ще видите, че в тяхната поезия зад образа няма идея, няма нищо. Тая школа отмина. А тези фрапантни образи, за които става дума, те бяха по-скоро дошли не от имажинизма, а като реакция на тогавашната поезия, която беше омръзнала. От чертозите и рицарите, лебедите и царкините ние отидохме при кравите и свинете.

Цитирайки тези съждения от публикацията „Никола Фурнаджиев пред кабинета на младия литературен работник“ (сп. „Литературна мисъл“, 1972, № 2), Иван Сарандев категорично ги отхвърля: „Разбира се, това изявление на поета в никакъв случай не ни задължава с нищо. Защото, обективно погледнато, образната система в първата книга на Фурнаджиев почива изцяло върху принципите на имажинизма.“ Литературният историк с известна доза раздражение упреква поета, че „се стреми да изключи всякакво влияние от страна на имажинизма“, като предлага следното обяснение: „Фактът е твърде показателен за самосъзнанието на българския писател: при него сродяването с едно направление или школа става интуитивно, по същество е емоционално-експанзивно. Рационалните мотиви, осмислянето на акта идва по-късно или изобщо не идва. Самосъзнанието за принадлежност към определена литературна школа или направление е нещо, което много рядко се среща в историята на нашата литература. Нещо повече – дори и тогава, когато независимо от субективните преценки на писателя неговото творчество е белязано категорично от изискванията на школата, той продължава да отрича този факт.“⁶⁶ В това

едва ли има нещо странно – всеизвестен е страхът на ярките български автори от зачисляването им към определена школа. Този страх не е чужд и на част от тълкувателите на литературата. Да припомним какво пише редакторът на „Златорог“: „И ето тогаз, щом изворът почне да се изчерпва, явяват се инженерите да изследват дълбочината на дъното, да доказват, че има още много вода – почват изследванията и теоретизациите. Явява се „школата“. Тайната е разкрита, импулсът на диренето почва да отслабва. Тогава всички знаят – всички могат. Явява се епигонството. И школата става – дегенерация на таланта.“ Владимир Василев убедено твърди: „Школата е юзда за една млада литература. Тя внася в нея дух на ограничение, на едностранчивост...“⁷

На всичко отгоре (и това може да се види при съпоставката с дейността на руските имажинисти в по-нататъшното изложение) едва ли може да се говори за подобна школа у нас, което ясно проличава в липсата на индивидуално съзнание за общност с художествено-теоретични възгледи на чужди и български имажинисти; на декларации и групови акции; на периодични издания и издателства. Достатъчно е да припомним как Гео Милев и Чавдар Мутафов пропагандират експресионизма; какви експресионистични текстове (оригинални и преводни; художествени и тълкувателски) се публикуват; как във „Везни“ и особено в „Пламък“ се сформират авангардистки кръгове, за да „документираме“ отсъствието на подобни имажинистки проявления на наша територия. Такава българска школа няма, което не отрича наличието на имажинистки тенденции и художествени решения. Така например Георги Цанев дава достатъчни за времето си сведения и тълкования:

Понеже някои, имайки предвид най-вече „Сватба“, заговориха с прекалено подчертаване за влияние на руския имажинизъм – раздухано и превърнато в някакъв основен порок, – ние трябва да се спрем само с няколко думи на тоя въпрос. Ще кажем веднага: такова влияние наистина има. И то не засяга само Фурнаджиев, а и цяла редица други млади поети и белетристи, които през 20-те години, а и по-късно се увлякоха в прекомерно трупане на образи. Когато говорим за влияние на имажинизма – и то имажинизма на Есенин – у автора на „Пролетен вятър“, ние не мислим за богатата образност, която е плод на неговото предметно виждане, на неговото творческо въображение, пресъздадо по своя начин впечатленията от родната действителност, от живота на българския народ и природата. Ние имаме предвид главно образи като „на слънцето запалената мутра“, „като свиня нощта се черна тръшна“, кравите и биволите, с които авторът най-ярко се противопоставя на благоприличната стара естетика, на неземната абстрактна символистична поезия и на всякакви напарфюмирани стихове. Нека се подразни вкусът на някои читатели, уплашени от новото в живота и в литературата.

Ония, които обвиняваха Фурнаджиев за тия груби отговори, не виждаха най-важното, същественото: че имажинизмът тук е изиграл ролята на катализатор, който е помогнал да се родят образи, вплътили собствени мисли, идеи и чувства на автора. Защото тия отговори така са вплетени в основното идейно-психологическо съдържание, в художествената тъкан изобщо на неговите стихотворения, така неразделно са свързани с българския живот, от който се вдъхновява поетът, така интимно и дълбоко са влезли в неговия поетичен свят, че в никой случай не правят впечатление на чужди елементи. Те, макар и най-драстични, принадлежат към целия тоя поетичен – образен, предметен и езиков – инвентар, който внесе в нашата лирика духа на първична свежест и който иде от една действителност с тревожно дихание. Със своите смели образи, с изразните си средства и художествени похвати самобитното творчество на Фурнаджиев вля нова кръв в нашата поезия – буйна, гореща, неспокойна. Той създаде лирични произведения, в най-хубавите редове на които се чувства пулсът на нашето, родното, българското. Не официалното българско, а другото – народното: непокорното, протестиращото, бунтовното.⁸

Приведените съждения разбулват „тайни“, характерни за създаденото от поетите – „подземни нишки могат да свързват творчеството им с някой извор, за чието съществуване те не знаят нищо“⁹, но в случая това не е валидно за Фурнаджиев и „цяла редица други млади поети и белетристи, които през 20-те години, а и по-късно се увлякоха в прекомерно търсене на образи“, както фиксира Г. Цанев. Очевидно има български автори, работещи в режима на имажинистката парадигматика и на полемиката чрез нея спрямо характерни тенденции в съвременната им литература. Те разкъсват ефирния „субтекст“ на символизма чрез образната вещественост на новосъздадения „контекст“.¹⁰ А както се вижда, съратникът на Фурнаджиев, дори и чрез несъгласията си спрямо твърде разширителното тълкуване на въздействието на имажинистките художествени проекти върху автора на „Пролетен вятър“, очертава перспективи пред сравнителните изследвания и прилагането на междутекстови процедури – възможности все още останали нереализирани. Тук не става въпрос за съвсем отдалечащото се минало на догматичното десетилетие в средата на миналия век, когато имажинизмът е определян като „декадентско буржоазно течение с характерната за него безсмислена употреба на ярки и крещящи, но несвързани нито помежду си, нито пък с една основна идея, образи и думи“¹¹. Нещата опират до твърде характерното схващане, че поетът „е чужд на външни литературни влияния, на всяко артистично въздействие извън неговата душевност и национална самобитност“, както е убеден Здравко Петров, все пак допускащ, че „има нещо у него, което е дошло от имажинизма, само оттам идва тоя подчертан култ към образа“¹². По принцип подобни подмятания остават на равнището на бездоказателствената

констатация, понякога възприемана като съждение, ненуждаещо се от проучване. Така и в авторитетното изследване на Александър Къосев, според собственото предупреждение на тълкувателя, „отсъства (...) проблемът за т. нар. Фурнаджиев „имажинизъм“, който традиционно се разглежда от критическата литература върху „Пролетен вятър“.¹³

Едва ли критическата литература по традиция разглежда този проблем – наистина, най-ранните рецензенти на поета го скицират; следдвестосептемврийските тълкуватели (характерни са съжденията на Пенчо Данчев¹⁴) негативно го маркират. Със становището на Георги Цанев току-що се справихме, а през 70-те години Пантелей Зарев пътьом споменава за „модните и изострени средства на имажинизма“¹⁵. По сходен начин чувствителният за модерното Светлозар Игов лаконично отбелязва „имажинистки настроения“ в „Пролетен вятър“. Според автора на отличната „История на българската литература“ „експресионистично-имажинистките образи са колкото плод на една модерна метафоричност, толкова и изплували от кладенците на митологията и легендите, от върволиците на мъртвите поколения, на „буйни деди“ и „умрели и тъмни бащи“. Св. Игов отбелязва, че при Фурнаджиев „се усещат реминисценции от модерни поетически школи – от рюрлик-ивневския декоративен имажинизъм до претопения от Гео експресионизъм“.¹⁶

И в приносния анализ на Радосвет Коларов „Баладичното в стихотворението на Фурнаджиев „Конници“¹⁷ проблемът за имажинизма не се повдига, докато Огнян Сапарев акцентира върху експресивността на ранния Фурнаджиев, изказвайки съображения, че „това не е пряко влияние на експресионизма, а по-скоро изключителен резонанс между творческия темперамент на поета, социално-психологическия стрес на времето и ферментите на експресионистичната поетика като „домашна“ поетическа атмосфера“. Тезата е интригуваща, но следва споменаването на имажинизма в съвсем неверен дух: „Самият Фурнаджиев не случайно е склонен да вижда влиянието на Блок (т.е. – имажинизма) именно в „Дъга“, а не в „Пролетен вятър“.¹⁸

Бегло споменаване на връзката на творчеството на младия поет с имажинизма е налице у Нина Илиева, в чиято интересна книга се отбелязва: „Ако външно влияние би могло да бъде отречено, то някакво типологическо сходство на базата на именна поетика, съвършено различна от именната поетика на символизма, би могло да бъде намерено. Това сходство се крие тъкмо в стремежа да се разкрият в самата дума онези пластове от значения, които насочват към митологичното, към изконно родното и родовото. Тези митологични пластове се схващат като някаква висша реалност, спрямо която всяка символика би била просто непосредствено достижима

реалност.¹⁹ Доста трудно е тук да се проумее същността на тълкувателското послание, комай препращащо към релациите митологично съзнание – образна сетивност, но за съжаление, без да се мотивира чрез теорията и практиката на имажинизма.

С по-решителна еднозначност Елка Димитрова изказва предположението, че „особеното за този текст („Пролетен вятър“ – б.м.; В. Я.) е като че ли най-вече в това, че той не си е „наумил“ да пристъпва каквито и да било граници, да се противопостави на каквато и да било предходна или съвременна естетическа система“. Изследователката се мотивира чрез късните заявления на самия Фурнаджиев, че не се е повлиял от имажинизма. В угода на тезата си обаче тя игнорира писмените изказвания на поета през 20-те – 30-те години, както и тълкувателските свидетелства на негови близки и опоненти за авангардната устремност и близостта на Фурнаджиев до актуалните „руски“ предложения. В крайна сметка е заявено без каквито и да е уговорки: „Като се изключат някои по-скоро случайни демонстрации на авангардност, на причастност към модерните търсения в областта на образа, „Пролетен вятър“ не е интенционален в културно-естетическо отношение текст. Не е текст, който *съществува, съобразявайки се, ориентирайки се спрямо* своя културен и литературен контекст – съпротивлявайки се към едни и приобщавайки се към други тенденции“. Отгук и основанията за спорното – „книгата не е крещяща“, както и за безспорно неверното: „Стилистично двупланов образ като „на слънцето запалената мутра“ („Утро“) – често използван повод за аналогии с имажинизма – прозвучава някак самотно в общия космогоничен изказ на стихосбирката.“ Пак тук под линия се допълва, че друг прословут фурнаджиевски образ „*като свиня ноцта се черна тръшна*“ е „по-близо до спонтанната образност, свързана със земята, животните – реалии, чувствани като първични. Макар и напомнящи имажинисткия афинитет към образа, и особено – към метафоричния образ, тези реалии не носят характерното за направлението предизвикателство към културата, възприемана като традиция. Фурнаджиевите образи оставят впечатление по-скоро за връзка с хтоничната митология.“²⁰ Точно спонтанната образност с нейната „антикултурност“ се фаворизира от авангардистите. Каквито и да са нейните източници и връзки, те са насочени към разбиване предложенията на символистичната ултрадуховност.

По-нататък ще се покаже, че за „самотност“ на подобен тип образи в печатаните от младия автор творби и във включените в „Пролетен вятър“ стихотворения въобще не може да се говори, а иначе отдавна Розалия Ликова акцентува върху въпроса за имажинизма и рефлексииите му в ранната поезия на българския поет, твърдейки, че Есенин е „един от големите

учители на Фурнаджиев“. Изследователката отбелязва: „Някак свенливо се заобикаля тая връзка – явна и безспорна; някакъв страх сякаш има да не би революционната поезия на Фурнаджиев да се сближи с антисимволистично, но формалистично, безидейно, свързано с теорията за художествена самоцелност литературно течение, каквото е имажинизмът.“ Интерпретирайки бедните свидетелства на съвременната и съветска литературна история, Р. Ликова информира за англо-американския имажизъм и се спира върху някои от проявленията на руския имажинизъм. Заслугата на този текст е, че за първи път у нас постиженията на Фурнаджиев по-конкретно се успоредяват със специфичното за последното руско авангардистко проявление, че се дават сведения за организацията, декларациите и публикациите на Шершеневич, Есенин, Мариенхоф и др., „служили на „езическия бог – имаж“.²¹ Любопитни тук са опериранията с възгледите на руските имажинисти, а най-вече проведените сравнения между дебютиралия с „Пролетен вятър“ (при когото „наред с есенинския тип образност, или условно да го наречем – с влиянието на имажинизма, – се усещат следите на експресионистичната поетика, както и космичните елементи на една романтична образност“) и нашумелия вече и извън Русия поет. Тези успоредици дават основание за обобщението, че при Фурнаджиев „влиянието на поетиката на имажинизма и експресионизма се претопява в една пределно национална битова колоритност, в една образност и тоналност, свързана дълбоко с обществената действителност и с баладичните корени на народната фантазия“²².

Както се вижда, литературоведите, които от 60-те години на миналия век насам засягат проблема за Фурнаджиев и имажинизма, са склонни да включат въздействието на руското авангардно явление върху нашия поет в сложните конфигурации на специфичния му идиолект. Значително по-категоричен е Иван Сарандев. Съставителят на първата у нас антология на българския литературен авангард от десетилетия застъпва становища, намерили израз в заявлението, че в „българския авангард са представени повечето от авангардните течения: от експресионизма и футуризма до дадаизма, сюрреализма, диaboлизма и имажинизма“.²³ А в своята история на българската литература Ив. Сарандев посвещава повече от стотина страници на нашия авангардизъм. Тук в частта „Имажинизъм“ той дава кратки сведения за английските имажисти, спира се на проявления и девизи на руските имажинисти, обръщайки внимание най-вече на заявленията на Рюрик Ивнев от типа на: „единственият закон на изкуството е показването на живота чрез образа и ритмиката на образите“; „поглъщане на смисъла от образа. Ето пътя за развитието на поетическата реч“.

Изследователят обявява, че именно „в резултат на контактите на младите български поети от 20-те години и следващото десетилетие“ с творчеството им се заражда и българският имажинизъм. За него „няма съмнение, че българските последователи на имажинизма са имали твърде точна и вярна представа за естетическата му програма“, макар че сам признава – „документални свидетелства, програми и манифести на българските имажинисти не са ми известни“. Веднага след това обаче идва обобщението: „Но в замяна на това нашата художествена литература разполага с творчеството на неколцина поети, издържано изцяло или частично в духа и каноните на имажинизма: първата стихосбирка на Н. Фурнаджиев „Пролетен вятър“, стихосбирката „Зелени облаци“ на Славчо Красински, поемата „Мирни-размирни години“ от Ламар, Иван Буюклийски и др.“ И в очерка, посветен на поета, Ив. Сарандев категорично определя Фурнаджиев като „родоначалник на българския имажинизъм“, което „обяснява задоволително много от особеностите на неговата образна система“.²⁴

Вероятно има смисъл да се добавят малко повече сведения към казаното от българските изследователи (преди всичко от Р. Ликова и Ив. Сарандев) за имажизма и имажинизма. Веднага следва да се отбележи, че близостта между английския имажизъм²⁵ (неизвестен у нас през 20-те години на миналия век) и руския имажинизъм не се основава върху някакви техни контакти. Тя е по-скоро в заемането на думата „image“ (образ) от Вадим Шершеневич и Анатолий Мариенхоф. Около възприемането на наименованието „имажинизъм“ още на времето са изказани интересни съображения: „Правилно е да се произвежда от френската дума image не *имажинизъм*, а *имажизъм* и не *имажинисти*, а *имажисти*“ (...) Според мен необходимо е да се употребява *имажизъм* не само защото това е единствената правилна форма на обичайното словообразуване, а и защото чуждестранните имажинисти се наричат *имажисти*, а не *имажинисти*. Имажинистите във Франция се наричат *imagist*'и. Английските имажинисти не си правят труд да превеждат на английски френската дума *имажизъм* и пишат в своите списания и книги по френски „les imagistes“. Необходимо е руските имажинисти и западноевропейските им другари да установят единство при наименованието на своята школа. Затова и мисля, че не само правилно, но и необходимо е да се употребява *имажизъм* вместо *имажинизъм* или вместо *имажионизъм*, както предлагаше В. Шершеневич, образувайки *имажионизъм* от италианската дума.“²⁶

Размишленията на експресиониста идват малко късно – имажинистите вече са създали популярност именно под това име, пък и не припознават като свои предшественици нито французите, нито англо-американците.

Те въобще не ги споменават. Първоначално по-скоро като игрова формулировка за новите метафорични търсения,²⁷ вече официализирано като общо название на имажинистите, определението се отнася към по-различни художествени решения от тези на западните автори. Донякъде свързващ елемент между двете формации е засиленото внимание към образа, но самите програмни съждения на руските поети са своеобразно продължение на футуристичните декларации, което може да се подкрепи и от факта, че Вадим Шершеневич и Рюрик Ивнев са участвали в обединенията и акциите на футуристите.

Самоопределението „имажинисти“ по всяка вероятност е взето от появилата се през 1915 в алманаха „Стрелец“ статия на Зинаида Венгерова „Английските футуристи“. Тук се дават сведения за лондонското поетическо обединение на имажистите, оглавявано от Езра Паунд и Уиндъм Луис.²⁸ И ето – на 29 януари 1919 в Московското отделение на Всерусийския съюз на поетите се провежда първата поетическа вечер на имажинистите, на следващия ден във воронежкото списание „Сирена“, № 4–5 се появява декларацията им с редакционно заглавие „Новото в изкуството“, препечатана в московския вестник „Съветска страна“ от 10 февруари 1919. Тя е подписана от поетите Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенхоф, Вадим Шершеневич и художниците Борис Ердман и Георги Якулов – обявили се за „Върховен съвет на Ордена на имажинистите“. По-късно към движението се присъединяват Иван Грузинов, Александър Кусиков (Кусикян), Николай Ердман (брат на Борис Ердман), Матвей Ройзман. По подобие на московския „Орден“ в Петроград се основава непридобилият по-широка известност „Войнстващ орден на имажинистите“, включващ Владимир Ричиоти, Иван Афанасиев-Соловьев, Григорий Шмерелсон, Семьон Полоцки, Леонид Чернов.

През септември на 1919 година Есенин и Мариенхоф регистрирали в Московския съвет устава на „Асоциация на волнодумците“ като официална структура на „Ордена на имажинистите“, утвърден от наркома на просветата А. В. Луначарски. (Секретар на прочутия културен ръководител, който по-късно се изказва доста остро против имажинистите, е Р. Ивнев, а за председател на асоциацията е избран Есенин.) В устава на асоциацията между другото се казва, че тя е „културно-просветно учреждение, поставящо си за цел духовното и икономическото обединение на свободните мислители и художници, творящи в духа на световната революция“. Очевидно високото попечителство и юридически съобразеното с конюнктурата изготвяне на устава дава резултати – в трудните икономически и книгоиздателски години работите на имажинистите вървят много добре. В края на 1919 започват да работят бързо добилото известност литературно

кафене „Яхърът на Пегаса“ („Стойло Пегаса“) и две книжарници, в които продавачи са самите поети-имажинисти. Когато през 1922 „Яхърът“ престава да съществува, се появява кафенето-столова „Галош“ („Калоща“), а след това – „Мишата дупка“ („Мышинная нора“). Асоциацията е притежавала дори свой кинотеатър – „Лилипут“. Средствата от всички тези предприятия отивали преди всичко за печатане книгите на хората от „Ордена“, открили собствени издателства – „Чихи-Пихи“, „Сандро“, „Плеяда“ и най-голямото – „Имажинисти“, където са излезли над 40 книги. През 1922 представителите на последното руско авангардно направление основават и своето знаменито списание „Хотел за пътешествениците в прекрасното“, от което за три години излизат четири доста богато илюстрирани броя.²⁹

Идеите и творчеството си имажинистите, смятащи се за „най-леви“, най-безцеремонни спрямо литературните богове и богчета“, пропагандират в множество публични изяви. Възприели традицията на футуристичните епатажи, те я обогатяват с такива „пърформанси“ като самоволното преназоваване на московските улици на собствените си имена. Веднъж окачват плакат „Аз съм с имажинистите!“ на Пушкиновия паметник в Москва, друг път облепят столицата със заповеди за „всеобща мобилизация“ в защита на „левите форми“ в изкуството, редовно провеждат съдебни процеси над литературата. Доста шум е вдигнало и изписването на стените на Страстния манастир с текстове, гаврещи се със сакралното. Няма как да е иначе, след като декларират, че „търсят и намират същността на прекрасното в катастрофичните сътресения на съвременния дух, в опасностите на Колумбовите плавания към новите брегове на новото светосъзерцание“³⁰. С течение на времето творците от „Ордена“ стават все по-агресивни спрямо властта – критикуват „държавното изкуство“ на Пролеткулта, на „напостовците“ (от списание „На пост“), на ЛЕФ, за да се стигне до ликвидирането на самото движение през 1927 година. Едно от предчувствията за подобна развръзка е налице в сборника на Вадим Шершеневич „Итак итог“ от 1926 (непреводима игра на думи – нещо като „Окончателна равностметка“), където се задава въпросът „Съществуват ли имажинистите?“, за да се отговори, че „имажинизмът сега е мъртъв“. Причините за това според Шершеневич са обективни и „лежащи извън поезията“. От нея била „отнета лиричността“, а „поезия без лиризм е същото, което е състезателният кон без нозе“. За автора оттук произтича „напълно разбираемият крах на имажинизма, който през цялото си съществуване настоявал върху поетизацията на поезията“. Известни са и множеството вътрешни скандали и „отлюспвания“, като например публикуваното в „Правда“ (31 август 1924) писмо на Есенин и Грузинов,

в което се съобщава, че „групата „имажинисти“ в досегашния си състав се разпуска“.

Като се изхожда от поетическото творчество и декларациите на имажинистите (непременно трябва да се имат предвид и крайно интересните им самостоятелни критически опуси, както и художествено-мемоарните им творби), могат да се изведат принципите, които представят характерното за школата. Авторите са определено антисимволистично настроени – отхвърлят преди всичко абсолютизирането на музикалността, водеща до закостенял формализъм. Те се отнасят отрицателно и към футуризма, видно още в статията на В. Шершеневич „На края на „прелестната бездна“, завършваща с известието „Футуризмът умря *затова*, защото таеше в себе си нещо по-обширно от себе си, а именно *имажионизма*“³¹, и в първата им декларация през 1919, където се заявява: „Умря младенецът, гласовитият десетгодишен момък (роден 1909 – умрял 1919). Издъхна футуризмът. Да извикаме дружно: на футуризма и футурията – смърт. Академизмът на футуристичните догмати затъпка като памук ушите на всичко младо. От футуризма животът потъмнява.“ Веднага след това идва предупреждението: „О, не се радвайте, плешиви символисти и вие, трогателно наивни пасеисти. Не назад от футуризма, а през трупа му – все по-напред и напред, крещим ние.“ По-нататък следват унищожителни общи и индивидуални характеристики, за да се прогласи „единственият закон на изкуството, единственият и несравним метод – проявление на живота чрез образа и ритмиката на образа“; „верлибрите на образите“; „образът и само образът“. Позитивната програма е представена чрез структурната оголеност на вездесъщия образ като „стъпала от аналогии, паралелизми – сравнения, противопоставяния, епитети затворени и открити, приложение на политематическото, многоетажно построение – ето оръдията за производство на майстора на изкуството“ и със запомняща се нагледност: „Само образът, засипващ като нафталин производението, ще го спаси от молеца на времето.“³²

Заслужава да подчертаем впечатляващото оразличаване на този афоризъм от красивеещите определения за поезията, сравнявана по банализиран романтичен маниер с ангелически или славееви песни, с изумрудни блясъци и с екзотични цветя. „Грубите“, „снизяващите“ имажинистки предложения са насочени към дискредитацията на сладникавия лиризм, към неговата бързо оеснафена претенциозност, превърнала го в лесно достъпно и безпроблемно изкуство. Размишлявайки в този дух, нашият Атанас Далчев отбелязва характерното за следвоенната генерация поети атакуване на глухо звучащите музикални рими, достигането до непълната рима и асонанса, дори унищожението на римата. Посочвайки като лош

пример поезията на Лилив, отрицателят му твърди: „той не допускаше дума, която носи отпечатък от пръстите на катадневната употреба; неговият език е като че ли преминал през химическа лаборатория“. За Далчев авторът на „Лунни петна“ „спекулираше с поетичността на това, що е отдалечено от живота“; „като се отказваше от запасите на живата реч, той стесняваше рамките на поетическите си средства, осъждаше се на обедняване“. С идването на новото „на всяка дума беше позволено да прекрачва прага на поезията“; „новият поет обичаше дори да се подиграва с предишния естетически вкус, като поставя наред с поетичните думи най-долни прозаизми“; „Грубостите му доставяха особено, бих казал, сладострастно удоволствие. Това доброволно варварство придава на лириката ни след войната нейния специфичен гротескен характер“. Опонентът на символизма афористично разграничава принципно противоположните поетики: „Ако целта на Лилиевите усилия беше формулата на Колридж: „поезията – това са най-хубавите думи в най-хубавия ред“, лириката на младите поети беше стремеж към безпорядък и беззаконие“.³³

Взгледите на Никола Фурнаджиев в тази посока са близки до изложенията; критическите и поетическите му предложения са в съгласие с изказа на имажинистите. С основание още съвременниците на публикациите в „Нов път“ и читателите на „Пролетен вятър“ схващат, че именно Сергей Есенин – най-популярният сред събратята си, творчески въздейства върху младия наш автор. (В някои от спомените на съвременниците на самоубилия се поет се споменава възгласът му: „Имажинизмът – това съм аз.“) Критиците от 20-те-30-те години и по-късните автори на изследвания споменават или се опитват да мотивират тази близост, която едва ли може да бъде убедително показана чрез средствата на педантичната компаративистика. Макар че и тя има какво да подсказе при сравнението на стихове като „Над тучами как корова, // Хвост задрала заря“ с „като крави в нощта, като крави от блясък окъпани“; „Хорошо бы, на стог улыбаясь, // Мордой месяца сено жевать“ или „Лошадину морду месяца...“ с „На слънцето запалената мутра // гори над необгледните жита“; „Он пришел целовать коров“ с „и разправам на моите биволи // с колко нежна любов ги обичам“... Въпросът обаче не опира до подобни сходства (от само себе си се разбира, че отхвърляме всякакво подозрение в плагиатство), а до контактологични и типологични особености, до творческо възприемане на образна структурираност, характеризираща предложенията на руската имажинистка школа.

Нейната апология на образа, и то на необичайния, шокиращия със своята снижена и предметна фактура образ, е напълно в духа на младия български автор. Вероятно той не е познавал декларациите на руските си

събрата, не е щудирал спокойно техните произведения (доколкото е имал възможност да ги чете, чел ги е откъслечно, по случайно попаднали му издания), но едва ли у него биха срещнали съпротива афоризми като: „Стихотворението не е организъм, а тълпа от образи“³⁴; „Какво е образът? Най-краткото разстояние с най-високата скорост“³⁵. Анатолий Мариенхоф дава и провокативни, но засрещащи се с поетическите решения на „Пролетен вятър“ предложения: „Поставете пред „локвата, която наезери пръчът“, „кравята опашка“, „гонококите“ и „пикнята“ знак „-“ и „+“ пред „слънце“, „заря“, „славей“ и вие ще разберете, че не пакостнически, а съгласно вътрешната покорност пред творческия закон поетът ги е слял в образ“. Подобна образна полисемия е характерна за ранния Фурнаджиев. Същият този „рenegат“ няма как да не почувства като свое убеждение и казаното от руснака: „Разглеждането на поезията от гледна точка на идеологията – пролетарска, селска или буржоазна – е така нелепо, както да се определя разстоянието с помощта на фунтове.“ И още нещо, относимо към Фурнаджиевата поетика: „Телесността, усетимостта, битологичната близост на нашите образи говорят за реалистичния фундамент на имажинистката поезия. Спускането на котвите на мисълта в най-дълбоките пропасти на човешкия и планетарния дух – за нейния мистицизъм... От едната страна се раздават упреци заради умишлената грубост и непоетичност на нашата поезия, от другата – заради мистичната ѝ отвлеченост.“

По времето, когато Мариенхоф твърди, че „една от целите на поета е да предизвика у читателя максимално вътрешно напрежение“, „да вбие колкото се може по-дълбоко в дланта на читателското възприятие тръна на образа“; да „съчетае чистото с нечистото“ като „способ за изостряне на тези тръни, които според изискваната мяра да окучат произведенията на съвременната имажинистка поезия“³⁶, нашият поет шокира благопристойните адепти на „чистото изкуство“ с „нечистите“ стихове „Тъмното копие, литнало там във просторите, // свети под слънцето днеска оплескано в кръв“; „земята, пияната, // с своето мрачно и лудо сърце“; „По гърба на зловещите кучета // бяга месеца стар и блести“; „кладенеца скърца като съвест“; „С нокти къртя зеления мухал // облепил като ужас стената“; „с поглед тъп лежи, огрян от бездните, // неподвижен, чер и мъртав бивол“; „Сега звезди зелени капят, // Марица свети като смърт“; „Издигна се огромен месец снощи, // като свиня нощта се черна тръшна“; „Падат, стават и хора и улици // и дървета, и гробища черни“; „тича тъмен дъжда и разголил космата снага // ще преспи тази нощ, ще лежи в твоите пламнали угари“; „На слънцето запалената мутра // гори над необгледните жита“; „над мене се отпуснаха // на лятото металните гърди“; „Веселата жътва в нивите препуска“; „като крави в нощта, като крави от блясък

окъпани// идат облаци зли и потъват просторите в прах“; „свети незнайното слънце в нощта, // с пламъци тъмно червени“; „Ще шибне червеното слънце земята запалена“...

Тези примери са взети от стихосбирката „Пролетен вятър“, в която не влизат някои печатани в периодиката творби на Фурнаджиев с определена имажинистка образност. За тях става дума в главата „Подстъпи към „Пролетен вятър“: текстологични ракурси“, но да приведем отделни примери, които опровергават вече споменатата теза на Е. Димитрова за липсата на имажинистка повлияност при младия поет. Ето: „Като червени, лунни плочи// блести кръвта на тоя път“; „Ти с топла влага се налочи// и спиш сега, о мрак – в нощта“ („Мъртъв час“); „И чичо ми със чер кривак// и пламнали зъби// се готви в огнения мрак // за жътва може би.// И как над черната трева// разцъфна ален мак, // като оголена глава// със пурпурен калпак“; „А на коминя, с крясък сляп, // петелът ни червен –// плетеше златния канап// към утрешния ден.“ („Зари“). Подобни образи ще открием и в печатаните в „Златорог“ творби: „Като тъпо животно с жестоки зъби// ми се смееше черният град“; „зло златно слънце трепери над нас“...

Каква „тъпла от образи“ се разкрива при Фурнаджиев, какъв самостоятелен фрагментарен „каталог“ може да се създаде от тях! И в същото време – колко органично са вплетени в лирическата фразировка на отделните творби, на „мегатекста“, в чиято ритмико-интонационна цялостност ярките и шокиращи имажинистки художествени решения на Фурнаджиев са в дълбоко отношение с изразеното. Затова и патетиката на „Пролетен вятър“ не е еднотонна, не звучи абстрактно и социално-мелодраматично. Причината е в сплавянето на грубото, грозното, антиестетичното (от гледна точка на властващата литературна норма) и емоционално-приповдигнатия контекст. Фурнаджиевите образи, впечатляващи с внезапността на съотношенията между „високо“ и „ниско“, не само манифестират близост до авангардната поезика. Те пресъздават и съществени реалности на езиковата ни система (едва ли стремежът към аристократично стилово изящество е първата грижа на българската реч). Ако използваме израза на Виготски, тук „езикът на културата е преведен на езика на натурата“, а от такъв „превод“ има нужда самата епоха, за да изрази себе си чрез бунтарския дух на необикновения творец. Тази необикновеност е и в дълбоката му връзка с народностното, чиито доминанти „придърпват“ образно-езиковите експерименти извън херметичния формализъм, представят имажинизма „не като формално течение, а като национално мировъзрение, произтичащо от дълбините на славянското разбиране за мъртвата и живата природа“.³⁷

Поетическите предложения на Фурнаджиев се вписват в характерните промени на националния литературен развой. Хиперболизацията

на индивидуалното битие и произтичащата от него самоизолация на личността трябваше да бъдат преодолені като заплашващи с идейно-художествена монотонност. Преодоляването се осъществява в различни посоки. Предложеното от Фурнаджиев е свързано със съхраняването на индивидуалните абсолюти чрез съпричастяването с „*оня безкрайна и животворна сила, която се нарича колектив*“, за да се открие „*изворът на всяка пълна жизненост, хранителят на всяко първично творчество*“. Преоткриването на родното и общото е толкова по-конструктивно, колкото по-ярко разкрива модерния човешки тип. А това според Фурнаджиев е възможно, когато сред „*гърмящата тишина*“ на времето човекът „*върне първата родина на своето „аз“, стане „Аз“ с голямо „а“, в което да се спуснат светове на космос*“.³⁸ В целостта на общото, но и в дълбините на обособеното трябва да пребивава изкуството.

Оттук идва и своеобразието на художествено-творческите решения, които в „Пролетен вятър“ не са екстравагантен ход, а код на преобразената поезия от 20-те години. Чрез тях се разкрива и подчертано интелектуалният стремеж да се преодолеят стандартите на неплодотворното в традицията (не само на „далекогледия“ символизъм, но и на „късогледия“ реализъм). Този стремеж не би могъл да се осъществи при автор, разчитащ единствено на емоционално-сетивната си рефлексивност и на известни социални впечатления. Такъв автор Фурнаджиев не е – той е поет със силно проявена мисловна енергия. Схващането за историческата изключителност и роденият от нея творчески подем определят и реалното поведение на Фурнаджиев след 1923. Той участва в борбите на студентството, редовно сътрудничи в редактираното от Георги Бакалов списание „Нов път“, а след априлския атентат през 1925 година е арестуван и животът му е сериозно заплашен. Художествените резултати не са в пряка концептуална зависимост от активната му гражданска позиция. Те са съвсем далече от приложното стихотворство на Димитър Полянов, нямат естетическа близост и с ясно заявената идейна тенденциозност и „постсимволистка“ образност на лириката на Христо Смирненски. Търсенията на младия поет са в различни посоки, осъзнавани още тогава от него и от близките му връстници. Това ясно проличава в критическата дейност на младия Никола Фурнаджиев, заслужаваща специално внимание и разглеждане.

¹ Стоянов, Л. Революционна поезия. Никола Фурнаджиев: „Пролетен вятър“. // *Хиперион*, 1925, № 4.

² Далчев, А., Д. Пантелеев. Мъртва поезия. // *Развигор*, 4, № 188, 1925. Вж. за по-удобно в: *Литературен лист „Развигор“*. Литературни кръгове и издания, № 4. Под общата

ред. на С. Василев. Предг., състав. и прилож. Е. Налбантова. В. Търново, 1998, с. 125–126.

³ **Цанев**, Г. Един от фалангата. // *Златороз*, 6, 1925, № 8–9.

⁴ **Гълъбов**, К. На един златорожки сътрудник. // *Изток*, 1, № 24, 27 март 1926. Според автора на тази статия „стихът „Конници, конници, конници, кървави конници“ е написан по подражание на стиха „Всадници, всадници, мчитесь, мчитесь“ от Рюрик Ивнев“.

⁵ **Фурнаджиев**, Н. Съчинения в два тома. Т. II. Проза. София, 1983, с. 256–257. Поезия на живота и кипежа. (Интервю от 1967). Алексей Толстой е редактор на споменатото литературно приложение на „Накануне“ от пролетта на 1922. Тук, освен споменатите от Фурнаджиев, печатат свои произведения Константин Федин, Всеволод Иванов, Михаил Булгаков, Валентин Катаев, както и доста млади писатели. Радикално настроените български автори имат възможност да се запознаят със създаването от творци, възприемани като свързани с революционните промени в Русия.

⁶ **Сарандев**, И. Българска литература (1918–1945). Т. I. Пловдив, 2004, с. 423.

⁷ **Василев**, Вл. Между сектантство и демагогия. // Василев, Вл. Студии, статии, полемики. София, 1992, с. 338–339.

⁸ **Цанев**, Г. Никола Фурнаджиев. // *История на българската литература в четири тома*. Т. 4. Българската литература от края на Първата световна война до Девети септември 1944 година. София, 1976, с. 178. Очевидно академикът с десетилетна търпеливост отговаря на някогашни и съвременни му изявления за Фурнаджиевата ангажираност с имажинизма. Още критикът от „Хиперион“ се отзовава за дебютната книга: „Чувствува се у него несъмненото влияние на новите руски поети Есенин, Пастернак, Кусиков, изобщо на руския „имажинизъм“. Особено първият от тях изглежда го е хипнотизирал.“ **Стоянов**, Л. Революционна поезия. Никола Фурнаджиев. „Пролетен вятър“. // *Хиперион*, 1925, № 4, с. 212.

⁹ **Е. Щайгер**. Проблемът за обрата на стила. // *Лит. мисъл*, 1987, № 5, с. 115.

¹⁰ Имат се предвид интертекстуалните предложения от типа: „Ако определим контекста като мрежа от текстове, които съдържат същия или подобен образ, субтекстът може да се определи като вече съществуващ текст (или текстове), отразен в нов.“ (К. Тарановски). – Цит. по: **Горчева**, М. Между текста и цитата. София, 2004, с. 22.

¹¹ **Данчев**, П. Никола Фурнаджиев. // Данчев, П. Съвременни български поети : Литературно-критически статии. София, 1951, с. 79.

¹² **Петров**, З. Литературни портрети на поети. София, 1978, с. 69, 94.

¹³ **Кьосев**, Ал. „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време. София, 1988, с. 10. Но същият е автор на интересна публикация по проблема – вж. **Кьосев**, Ал. Никола Фурнаджиев и руският имажинизъм. // *Съвременна България*. Т. 5. София, 1984, с. 290–295.

¹⁴ Критикът е загрижен както за поета, така и за погрешно възприемащите същността на творчеството му: „Някои и досега си мислят, че оригиналното в старата поезия на Фурнаджиев са именно чудатостите и имажинистките езикови фокуси. Тези стихотворения на Фурнаджиев имат известно значение в историята на нашата поезия не заради техните куриозности, а заради нещо друго, по-трайно, по-важно и съществено, което идва като отзвук на времето, в което са създавани.“ Той снизходително допуска: „В онзи период истинската оригиналност на Фурнаджиев едва се набелязваше в това наистина мощно и завладяващо поетично чувство на младия поет, в неговата способност да рисува ярки и раздвижени образи. Тези ценни особености обаче си останаха неразгърнати поради неизяснената още идейност на поета и неговия погрешен, нереалистичен метод. Хубавите страни бяха само предпоставки. Те бяха едно обещаващо начало, което можеше да бъде оплодотворено само върху основата на ялната комунистическа идейност на един правилен реалистичен метод“. – **Данчев**, П. Цит. съч., с. 77–84.

¹⁵ **Зарев**, П. Панорама на българската литература. Т. 3. София, 1978, с. 338.

¹⁶ **Игов**, Св. История на българската литература. 1878–1944. С., 1990, с. 331, 335. Атрактивни характеристики, а що се отнася до твърде съмнителното Фурнаджиево познание на поезията на Рюрик Ивнев, причината вероятно е в обвинението на К. Гълъбов в статията „На един златорожки сътрудник“ (в „Изток“, 27 март 1926), че нашият поет подражавал в „Конници“ на руснака, написал: „Всадники, всадники, мчитесь, мчитесь“. Между другото Валерий Брюсов смята Рюрик Ивнев за имажинист по недоразумение, тъй като се намирал „на половината път от акмеизма към футуризма“. Че стиховете му малко отговарят на имажинистката теория отбелязват и други критици, но въпреки това имажинистите са го смятали за „свой“. Това е и становище на Е. М. Шнайдерман – съставител и автор на биографичните бележки и обяснения в „Поэты-имажинисты“ (Москва, 1997, с. 293). По този повод съвременен изследовател отбелязва: „Голямо значение за групата имат не само естетическата позиция на съратника и изпълняващата я творческа дейност, но и извънлитературното поведение, битовото общуване и приятелските връзки.“ – **Джимбинов**, С. Имажинизм. // *Литературные манифесты от символизма до наших дней*. Сост. С. Джимбинов. М., Изд. Дом Согласие, 2000. Вж. <http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/statyi.html>. Едно сведение за неочакваното включване на Р. Ивнев към имажинистите: „При нас никой не го е канил, не го е уговарял. Той дойде сам на заседанието, където изработвахме декларацията си. (...) От този ден Ивнев ту идваше при имажинистите, ту си тръгваше от нас. (...) Ние го наричахме „блуждаещият бърбек на имажинизма.“ – **Шершеневич**, В. Великолепный очевидец. // *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Москва, 1990, с. 561–562.

¹⁷ За пръв път тази забележителна статия е отпечатана в сп. „Литературна мисъл“ (1971, № 1, с. 38–51).

¹⁸ **Сапарев**, О. Литература и интерпретация. Пловдив, 1988, с. 57. Блок не е имажинист, а иначе „блоковски“ интонации ще открием в някои работи от „Дъга“, в стихотворенията на Фурнаджиев от средата на 30-те години. Да не придиряме за фактическата неточност – някогашното непознаване на руския имажинизъм не е грях единствено на този автор. Друг изследовател например отбелязва: „Някои критици справедливо виждат в пристрастието към една такава визуална образност следите на известно влияние от руския имажинизъм. (Ранният Фурнаджиев е особено пристрастен към поезията на Мережковски, Манделщам.)“ – **Чолаков**, З. Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия. София, 1975, с. 17. Мережковски е символист, Манделщам – акмеист. Като такива, нямат нищо общо с имажинизма. (Вж. и бел. 32 тук.)

¹⁹ **Илиева**, Н. Езикът на мълчанието. София, 1993, с. 95.

²⁰ **Димитрова**, Е. Изгубената история. София, 2001, с. 173–174.

²¹ **Ликова**, Р. История на българската литература – поети на 20-те години. София, 1979, с. 152–153. Срв. с цитирания тук Мариенхоф: „Ние обаче (със Старцев) се влюбихме, именно се влюбихме, в метафората. Но ние я наричахме „имаж“ – образ...“

²² Пак там, с. 161, 163.

²³ **Сарандев**, И. Първата. (Предговор). // *Български литературен авангард: Антология*. София, 2001, с. 7.

²⁴ **Сарандев**, И. Българска литература (1918–1945). Т. I. Пловдив, 2004. В края на очерка отново се твърди: „В лицето на Н. Фурнаджиев имажинизмът у нас среща своя първосъздател и пионер. Стартът беше силен, нивото на художествените сполуки – високо.“ (с. 426)

²⁵ Енциклопедичните данни за имажизма посочват, че терминът се разпространява след излизането на антологията „Имажисти“ (*Des Imagistes*, 1914), включваща творби на

Е. Паунд, Р. Олдингтън, Х. Дулитъл, Е. Лоуел. През 1915, 1916 и 1917 Олдингтън и Лоуел издават „Поети имажисти“ (*Some Imagist Poets*). Сборникът от 1915 се открива с манифест, провъзгласяващ шестте принципа на имажизма: 1. точно използване на обичайния език, лишен от ненужни украшения; 2. разнообразие на стихотворните размери, предпочитание към новостта; 3. свобода и разнообразие на темите; 4. свободно използване на образите, което Паунд определя като „единна интелектуална и емоционална цялост в даден момент“; 5. точност и ясност на въздействащите впечатления; 6. унищожение на неоформеността с помощта на концентрацията на съзнанието.

²⁶ **Соколов, И.** Имажинистика. Москва, 1921, с. 5.

²⁷ Срв. с: „Имажинизмът таи в себе си зараждането на новия, извънкласов, общочовешки идеализъм от арлекински порядък.“ – **Шершеневич, В.** 2 x 2 = 5. Москва, 1920, с. 2. Арлекинадите на имажинистите наистина са привлекателно изобретателни.

²⁸ **Джимбинов, С.** Цит. съч. Според Езра Паунд „догматите на имажистката вяра, публикувани през март 1913 година, гласят: 1. Пряко изображение на предмета, независимо от степента на неговата субективност или обективност. 2. Да не се използва нито една дума, ненасочена към изображението. 3. За ритъма: да се съчинява съобразно ритъма на музикалната фраза, а не в ритъма на метронома.“ – Вж. **Паунд, Е.** Вортуизм. // *Новая юность*, 2001, № 1 (46). Основното внимание на имажиста е насочено към образа, „съставящ първородната стихия на поезията“, а по-важни твърдения в тази статия са: „никой не желае да се нарича символист, защото символизмът обикновено се асоциира със сладниково-сентименталната техника на стиха“; „хората да се надарят с ново зрение, а не да се заставят да разглеждат някаква специфична новост“; „образът – това е пигментацията на дадения поет“; „това, което представя интелектуалната и емоционалната му съвкупност в единния миг“; „авторът е в правото си да прибегва до свой образ, защото го вижда или усеща, но не защото вижда възможност да го използва за подкрепа на някакво кредо или на някаква етична/икономическа система“; „имажизмът е част, присъстваща неизменно, останалото е беседа със светците и разсъждения за природата на лунната светлина – филология“ (тук е очевидна връзката с италианския футуризм, с прочутия възглас на Ф. Т. Маринети: „Да убием лунната светлина!“ – б.м., В. Я.); „всеки интелект, достоен да се нарича интелект, е длъжен да изпитва потребност от нещо, излизащо извън пределите на известните езикови категории“. Основните постановки на тази статия обикновено залягат в енциклопедичните представяния на имажизма. Вж. напр. **Фаулър, Р.** Речник на съвременните литературни термини. София, 1993, с. 88–91. За лансирането на термина „имажинизъм“ в Русия обикновено „спорят“ Шершеневич, първоначално епигон на символизма, по-късно подвластен на футуристичните експерименти и вече в книгата „Кон като кон“ (1920) разкрил своята оригиналност, и Мариенхоф, за когото имажинизмът е преди всичко култ към необичайната метафора. Шершеневич още през футуристичния си период размишлявал върху ролята на образа, за „тълпата от образи“, по-късно определя имажинизма като поетика, свързана с върховенството на образа над формата и съдържанието, изисква разрушаване на традиционната граматика, издига ред други епатиращи авангардни идеи, намерили израз и в шокиращата образност от типа на „Демонстрация – менструация красных знамен“. „Правата“ на Мариенхоф се мотивират от пуснатия в Пенза алманах „Изход“ (1918) и първата му поетична книга „Витрина на сърцето“ (1918). От своя страна, Есенин споделя, че още в началото на самостоятелния си поетически път интуитивно се е стремил „към това, което намира повече или по-малко осъзнато в имажинизма“.

²⁹ За това вж. **Марков, В.** „Гостиница для путешественников в прекрасном“. Из книги „Очерк истории русского имажинизма“. // *Звезда*, 2005, № 2. Растящият интерес към

съвременното усвояване на имажинизма проличава в проведената през 2003 в Москва Международна научна конференция „Руският имажинизъм: история, теория и практика (посветена на 110-годишнината от рождението на В. Г. Шершеневич)“ с авторитетното участие на В. Дроздов, М. Гордон, Е. Мекш, А. Жолковски, К. Чухрукидзе – сериозен изследовател на Е. Паунд, С. Нещеретов. Вж. *Русский* имажинизм: история, теория, практика. Сб. Под. ред. В. Дроздова, А. Захарова, Т. Савченко. Москва, 2005. Вж. и: **Захаров**, А. Н., Т. К. Савченко. Есенин и имажинизм. // *Российский литературоведческий журнал*, 1997, № 11, с. 3–40.

³⁰ По стените на Страстния манастир имажинистите собственоръчно са изписвали стихове като: „Пою и възхваляю: господи, отелись“ (Есенин); „Граждане, меняйте белые исподнее!// Магдалина, я тоже сегодня// приду к тебе в чистых подштанниках.“ (Мариенхоф). За всичко това вж. **Мариенгоф**, А. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Ленинград, 1988, с. 27, 57, 78, 331, 346. Не са прощавали и на „своите“ – като член на ЦК на Имажинисткия орден Мариенхоф изнася доклад на тема: „Мейерхолд – опиум за народа“. – Пак там, с. 308.

³¹ **Шершеневич**, В. У края „прелестной бездны“. Без муз. Нижний Новгород, 1918, с. 43. (Под псевдоним Г. Гаер). Тук е издигнат лозунгът „*Образът преди всичко*“, като е цитиран Ф. Т. Маринети по преведената от самия Шершеневич книга: „Манифесты италиянского футуризма“ (1914): „Образите не са цветя, които могат да се късат и избират с дребнава грижливост: те съставят самата същност на поезията. Поезията трябва да е непрекъснатата редица от нови образи, иначе тя е само анемия и бледа немощ.“ Между другото – още в „Зелената улица“ (1916, с. 7) този автор пише: „Аз съм преимуществено имажионист. Т.е. образите преди всичко.“

³² Вж. декларацията в „Поэты-имажинисты“ (Москва, 1997). Ето и мемоарното свидетелство на Мариенхоф за общуванията му с Есенин: „До късно през нощта пиехме чай със захарин, говорехме за „изобретателния“ образ, за мястото му в поезията, за възраждането на голямото словесно изкуство в „Песен на песните“, „Калевала“ и „Слово за полка на Игор“. Есенин имаше своя класификация на образите. Статичните той наричаше *заставки*, динамичните – *корабни*, поставяйки вторите много по-високо от първите; говореше за орнамента на азбуката ни, за образната символика в бита, за кончето на покрива на селския дом, возещо като талига къщицата в небето, за бродериите върху тъканите, за зърното на образите в загадките, пословиците и съвременните частушки.“ – **Мариенгоф**, А. Цит. съч., с. 9–10.

³³ **Далчев**, А. Размишления върху българската лирика след войната. // *Философски преглед*, 1933, № 4. – Цит по: **Далчев**, А. Съчинения в два тома. Том 2. Проза. Бележки. Фрагменти. Статии. София, 1984, с. 200–201.

³⁴ **Шершеневич**, В. Из книги „2 x 2 = 5. Листы имажиниста“ (1920). // В: *Поэты-имажинисты*. Москва, 1997, с. 28–29. Вж. и: **Шершеневич**, В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Сост., предисл., примеч. В. Ю. Бобрецова. Ярославль, 1996. Тук е дадена статията „Изкуство и държава“ (1919), където се твърди: „До нас % на образите в стиха е бил 4, 5, рядко 10. Ние изискваме образите да бъдат толкова, колкото са стиховете, т.е. 100 % образност.“ (с. 376) И още: „образите са клавиши на лиризма“ (с. 427).

³⁵ **Мариенгоф**, А. Буян-остров. Имажинизм. (1920). // *Поэты-имажинисты*. Москва, 1997, с. 35. Срв. със: „според късното признание на А. Мариенхоф би било по-точно руският имажинизъм да се нарича „метафоризъм“. – **Бобрецов**, В. И так, Итог?... (О творчестве Вадима Шершеневича). // Шершеневич, В. Листы имажиниста... Ярославль, 1996, с. 10.

³⁶ **Мариенгоф**, А. Цит. съч., с. 34, 37, 42. Между другото, нещо подобно отбелязва Георги Цанев за Ламар, превел през 1925 Есениновата „Инония“ и признал, че именно този поет „ми навея чувство към задълбочаване в българския език – в народния, в забравените думи“: „Вкусът към грубите образи от селския живот, подчертаването на вулгарните страни от селския бит, имажинистката претрупаност на образите – всичко това безспорно идва от Есенин“ – Вж. **Цанев**, Г. По нови пътища. София, 1973, с. 263. Самият Ламар отбелязва за Есенин, че „неговото творчество е едно усилие да се центрува поетическата мисъл само в образа“, а за имажинистите като цяло: „За тях образът бе същност и цел, но не отвлеченият образ на символизма, а образът реален, прост и непринуден.“ – Цит. по: **Сарандев**, И. Българска литература (1918–1945). Т. I. Пловдив, 2004, с. 416.

³⁷ **Мариенгоф**, А. Корова и оранжерия. // *Гостиница* для путешествующих в прекрасном, 1922, № 1. Иначе опонентите и предубедените изследователи на направлението са склонни да изрзават отделни техни поетични и теоретични изказвания, за да подчертаят формалистичния характер на образотворчеството им, предизвикало отрицателните реакции и на сериозните поети от 20-те години. Един от тях определя имажинизма като „шумен рецидив на символизма“. „Младите московски диваци – казва той – откриха още една Америка – метафората, простодушно я смесиха с образа и обогатиха нашата литература с изводчета от ненужно разтерзаващи метафорични уподобявания.“ Той определя имажинизма като „хищническа екстензивна поезия“. – **Мандельштам**, О. Письмо о русской поэзии (1922). // Мандельштам, О. Об искусстве. Москва, 1995, с. 227. В началния етап от конституирането си имажинистите акцентират върху антирационалността (в първата декларация: „Ние нямаме философия. Ние не представяме логиката на мислите“, 1919) и самоцелността (В. Шершеневич: „За символиста образът (или символът) е начин на мислене; за футуриста е средство да усили зрителността на впечатлението. За имажиниста е самоцел.“; „Лозунгите на имажинистката демонстрация: образът като самоцел. Образът като тема и съдържание“, 1920). И още: „Аритмичността, аграматичността и безсъдържателността – ето ги трите кита на поезията на идващото утре“ (Вж. „Кому я жму руку“, 1920). Видима обаче е тяхната еволюция, фиксирана и във втория им манифест „Почти декларация“, където освен интересната кратка програма за развитие и култура на образа се изисква: „Дойде време или да си тръгнеш и да не мърсиш небето, или да твориш *човека и епохата*“; „Малкият образ губи федеративната си свобода, влизайки в органическо подчинение спрямо образа на цялото“. Издига се и „закон: романтическо осъзнаване на настоящата епоха и пренос на съвременното революционно съзнание върху предишните епохи, ако се ползваш от тях като материал“.

³⁸ **Фурнаджиев**, Н. Цит. съч., с. 32.

Иван Христов

КРИТИЧЕСКИТЕ ПРОЕКЦИИ НА КРЪГА „СТРЕЛЕЦ“. МЕЖДУ КРИТИКА И ПРОПОВЕДНИКА

Критическите проекции на кръга „Стрелец“ не са единни, що се отнася до някаква естетическа линия, но бихме могли да погледнем на тях като на една културноисторическа концепция, силно повлияна от визията на Освалд Шпенглер за „залеза на Запада“ и „възхода на славянската култура“. Въз основа на тази концепция можем да изградим ска̀ла, в единия край на която ще стои Чавдар Мутафов, а в другия Асен Златаров. Тази ска̀ла има две опорни точки. От една страна, се основава на отношението на стрелците към писмената и устната култура. От друга – на отношението *между* писмената и устната култура. Но преди да започнем да анализираме, нека изясним какво точно имаме предвид.

В своята книга „Завладяването на Америка. Въпросът за другия“ Цветан Тодоров¹ обръща внимание на проблема за различията между индианците и испанците. Той се спира на наблюденията на испанския философ Сепулведа и говори за наличието на устни традиции вместо на писани закони, на образи вместо писменост. Тодоров настоява на това, че писмеността, за разлика от словото, позволява отсъствието на говорещи; за разлика от образа, тя позволява отсъствието на посочен предмет, включително и на неговата форма. Продиктуваното от липсата на писменост запамятаване на законите и традициите е причината обредността да преобладава над импровизацията. Тодоров обръща внимание и на отсъствието на пари при индианците – един универсален еквивалент, който освобождава човека от необходимостта да съпоставя разменяните предмети. Липсата на дрехи според него показва, че тялото присъства неизменно, без изобщо да се прикрива, а от друга страна, че няма разлика между частно и публично, между лично и обществено положение, т.е. налице е непризнаването на единичния статут на трето лице. Недоимъкът на товарни животни е от същия порядък, каквато е липсата на сечива; човешкото тяло трябва да изпълни тази или онази задача, вместо работата да се възложи на помощник. Така в хода на тези разсъждения става ясно, че появата на фигурата на критика в обществото на ацтеките е невъзможна именно защото е фигура на посредника, третото лице. Това е фигура, решително свързана с писмеността. Можем да добавим, че това е фигура, която се появява в модерното общество, в което пък, от своя страна, импровизацията преобладава над ритуалността.

Тодоров разграничава две функции на езика, които са важни за нас. От една страна, езикът като средство за интегриране в човешката общност (функция, привилегирована от ацтеките), от друга – езикът като средство за манипулиране на другия (функция, привилегирована от испанците).² Той говори за ролята, която в двата случая се отдава на националния език. Макар че хранят пиетет към символите, ацтеките не са осъзнавали политическото значение на общоприетия език. Според Тодоров „там където езикът е преди всичко средство за изтъкване и разкриване на целостта на говорещата го група, не е необходимо той да се налага на другия. Самият език се ситуира по-скоро в пространството, очертано от общуването на хората с боговете и със света, отколкото се възприема като конкретен инструмент за въздействие върху другия.“³ Тодоров обръща внимание и на появата на едно откритие през XV в., което свидетелства за голямата промяна, настъпила в съзнанието на човека.⁴ Тогава бива публикувана първата граматика на Антонио де Небриха, което показва наличието на друго отношение към езика – аналитично, а не благоговейно, както и осъзнаване на практическата полза от него. Но точно аналитичното отношение към езика прави възможна и появата на фигурата на критика. Разбира се, още тук можем да разграничим две функции на посредника. Когато е налице благоговейно отношение към езика, когато езикът се ситуира по-скоро в пространството, очертано от общуването на хората с боговете и със света, съвсем естествено като посредник между езика и света застава фигурата на проповедника. Когато отношението към езика е аналитично и той се възприема като конкретен инструмент за въздействие върху другия, тогава се появява и фигурата на критика. Фигурата на проповедника несъмнено е свързана с някаква форма на устност на културата.

Точно в отношението към езика като средство за интегриране в човешката общност, от една страна, и към езика като средство за въздействие върху другия се разкриват и критическите проекции на стрелците. Чавдар Мутафов най-много се занимава с отношението към езика като средство за въздействие или „манипулиране“ на другия. Разбира се, това отношение е възможно в общество, което държи на писмеността.

В статията „Шрифът“⁵ Мутафов разкрива някои специфични въздействия на писмеността върху съвременния човек. Той говори за „безгранична власт на шрифта“, която се корени в самата същина на новото време, в бързината на съобщенията, в точността на машината, в еднаквостта на разписанията, в един сложен комплекс от форми, движение и темпо, присъщ на големия град и неразделно съчетан с неговите обитатели. Тази власт е толкова всепроникваща, че самите обитатели на големия град (тук се явява градът като топос, свързан с писмеността) стават

съставна част от улицата, превърнати в автомат, сигнал или цифра, насочени по най-късия път и най-малката съпротива. Тези обитатели „носят със себе си едно ново познание: на буквата“. И тук Мутафов отбелязва някои съществени черти на модерния човек:

Защото модерният човек не гледа: той чете. Окото му отдавна е престанало да се отдава на съзерцания, да се любува или мечтае – той няма за това време: той трябва да прецени с един поглед, да се ориентира от една дума, да съобрази с един жест – и по необходимост той търси най-бързото: сигнала, белега, надписа, шрифта. И този шрифт трябва да бъде също като неговата мисъл: лаконичен, ала отчетлив, оригинален, ала правилен: достатъчно голям, за да бъде забелязан, ала достатъчно къс, за да бъде прочетен с един поглед. И най-сетне той трябва да бъде съставна част от улицата, без да пречи на погледа: да се съчетава с правилността на фасадите, с геометриката на релсите или къщите, на пътуващите тренове, омнибуси и трамваи; да бъде едновременно орнамент и реклама; разписание и архитектурна форма, съобщение и украса. Така той е получил една елементарна стегнатост, която го прави удобен и универсален; прост, без никаква украса: черен върху бяло или златен върху черно, униформиран и дискретен, изкусно съчетан с камъка, емайла и стъклото, почти винаги еднакъв. Това е типичният шрифт на ежедневно, на онова, което немците наричат *Verkehr* или *Betrieb*: редовният пулс на града, правилният кръговрат на движението, пазара и работата – автоматичността на живота.

Но как се отнася тази култура на шрифта, на писмеността към въпроса за паметта и историчността. В своята монография „Въведение в устното поетическо творчество“ Пол Зюмтор⁶ отбелязва, че за културите с чисто устно творчество паметта е – във времето и отчасти в пространството – единственият сплотяващ фактор. С разпространението на употребата на писмото нейното обществено значение, както и силата ѝ у индивида намаляват – „бавно и не без разкаяние“. Но нищо според Зюмтор⁷ не е в състояние да премахне функционирането на паметта. Въпросът за изследвателя е не толкова в нейната сила, колкото във функционирането ѝ. Той се спира на три свойства на паметта, които са решаващи за нейното функциониране: нейната избирателност, напреженията, които тя поражда и нейната всеобщност. Първото свойство според Зюмтор има значение главно в традиционните култури. В тях всеки изпълнител на устно творчество, с изключение на този, който осъществява обредни функции, има свой собствен репертоар, изваден от съкровищницата на паметта на общността и често ставащ все по-несигурен с течение на времето. Действието на паметта според Зюмтор съдържа непрестанни напрежения, противичането на един енергиен поток между индивида и колектива. Стремжът към лична наслада, вкусът към красотата се смесват в мотивациите на изпълнението с обществените условия, обрета, модата, договора,

искането на другия. Това обуславя наличието на една потенциална конфликтна ситуация, която обогатява общността. Зюмтор⁸ акцентира на това, че в прединдустриалните култури е достатъчно да се появи някой по-даровит или по-предприемчив поет, за да измени внезапно една непоклата дотогава традиция. Но това според него важи с още по-големи основания в модерната култура, в която времето измерение се заличава. В една технологическа среда, несъмнено свързана с писмеността, мимолетността на традициите намалява паметовото напрежение; свеждайки го към пропорциите на модата, тя го превръща в драматично противопоставяне между масовите ценности и онези ценности, с които изпълнителят е тясно свързан. Така последният става само колелце в индустриятата за производство и разпространение на поетически послания и в нея е подложен на силен натиск, дължащ се на много бързите темпове на обновяване на тази индустрия. Оттук според Зюмтор произтича и необходимостта от една по-строга самодисциплина – в сравнение с тази, която древните общества са налагали на своите носители на гласа. Системата практикува безмилостен подбор, чийто единствен постоянен критерий, наречен „талант“, се състои в трудното едновременно изравняване на предлагането с общественото и частното търсене, във възможностите на програмирането и личния устрем. Но ако общественото търсене изпреварва частното, ако възможностите за програмиране не се съобразяват с личния устрем, тогава се появява човекът марионетка – една основна тема на литературата на 20-те. Марионетката е крайната форма на модернизацията, на човека на писмеността, на технологичния човек. Тя се появява тогава, когато паметта от словото изчезне напълно и то се превърне само в мода.

До Чавдар Мутафов в нашата скала можем да поставим Атанас Далчев. Подобно на Мутафов Далчев е обвързан с писмеността. Когато говори за критиката,⁹ той държи на знанието и културата. Необходимо е критикът да бъде ориентиран в историята на литературата. Той не отрича интуицията като път за постигане на литературната творба, но тази интуиция трябва да бъде култивирана. Той държи литературните прояви да бъдат разглеждани на една по-широка основа – във връзка с другите културни, исторически и философски явления. Далчев държи на това, че критикът би трябвало да се занимава с „филоложки“ труд при проучване „било на езика на Пенчо Славейков, било на римите у Ив. Вазов“, и тук ясно личи, че той споделя аналитичното отношение към езика. Според него критиката трябва не непременно да доказва, но непременно да показва, тя е немислима въвн от интелекта, тя е осъзнаване. „За да имаме критика, изисква се едно по-сериозно отношение, изисква се знание, трудолюбие

и ум“ – заявява Далчев. Само за илюстрация на това, колко далече е той от една метафизична проекция за критиката, ще заменим думата *критика* в неговата фраза с думата *Бог*: „За да имаме Бог, изисква се едно по-сериозно отношение, изисква се знание, трудолюбие и ум.“ Тук може би е мястото да припомним и неговата крилата фраза – че за равнището на една култура се съди не по поезията, а по критиката, защото голяма поезия имат и примитивните народи.

И така, продължаваме да полагаме стрелците върху очертаната от нас ска̀ла. До Далчев можем да поставим Константин Гълъбов. Гълъбов заема средишно място в тази ска̀ла. Той най-силно е повлиян от концепцията на Шпенглер за „залеза на Запада“. Но какво от концепцията на Шпенглер има отношение към въпроса за писмеността? Според Шпенглер в Русия „били внесени късни изкуства и науки, Просвещение, социална етика, космополитичен материализъм, макар че в това предвремие религията била единственият език, на който русите разбирали себе си и света; в страната без градове с първобитното ѝ селячество се вгнездили като тумори градове с чужд стил“.¹⁰ „Истинският русин е един млад Достоевски, при все че не го чете, при все че и понеже той изобщо не може да чете. Той самият е, тъй да се каже, Достоевски“¹¹ – заявява Шпенглер. И тук се откроява отново тази черта на човека, който е чужд на цивилизацията – той е безписмен, подобно на Христос. Оказва се, че и фигурата на проповедника е много актуална за времето на 20-те години. Устната традиция, устното слово, откровението, Евангелието се схваща като опозиция на писмеността – рожба на цивилизацията, загубила своя първоначален, сакрален характер, превърнала се в гола форма.

Фигурата на проповедника е въведена в българския културен контекст на 20-те години от Гео Милев. В своята монография „Българският експресионизъм“ Едвин Сугарев¹² сочи, че от една страна, изкуството за Милев е „израз на Бог Аз“, от което би следвало, че единствената и закономерна негова цел остава заключена в границите на субективното. Но от друга страна, изкуството за Милев според изследователя се оказва чуждо на егоистичната наслада от самоанализа и самовглъбяването и същият този „Бог Аз“ трябва да бъде, подобно на Христос, способен на върховна саможертва. „Само изкуство, което е мъченичество – е изкуство – заявява Гео Милев, – само художник, който принася себе си в жертва, е художник.“¹³ Така творческата личност става ценна не сама по себе си, а като медиум на анонимната народна маса. Така в песните на Яворов според Милев „ридае страданието и болката на петстотин поколения“,¹⁴ така и истинското величие на Александър Блок е в това, че той е „манифестация на колективната народна душа, израз на народната душа, пророк на

народната душа“.¹⁵ „Да бъдеш художник за Гео Милев – заключава Сугарев – означава преди всичко *отговорност*, тъй като художникът за него е „пълномощник на човечеството.“¹⁶

Шпенглер също прави подобна аналогия: „Тези млади руси преди войната, неугледни, бледи, развълнувани, непризнати и вечно заети с метафизика, наблюдаващи всичко с очите на вярата, дори когато разговорът привидно се върти около избирателното право, химията или висшето образование на жените – това са евреите и първите християни от големите елинистични градове, които римлянинът гледал с толкова подигравка, неприязън и таен страх“.¹⁷ В контекста на Шпенглеровите разсъждения римляните и евреите, това са западноевропейците и русите.

В статията „Около посещението на Тагоре“¹⁸ Константин Гълъбов, навярно повлиян от Шпенглер, се спира на някои функции на словесното изкуство, които са изчезнали в българската култура от онова време – независимо от близостта ѝ до традициите на Изтока. Според него „Тагоре иска да бъде проповедник“ и това е характерно за човека от Изтока. В тази статия Гълъбов отбелязва специфичното противопоставяне между писмената и устната култура. Прави впечатление, че ако в повечето си статии във в. „Изток“ критикът разглежда понятието родно в една съпоставимост с понятието западно, като отбелязва какво още трябва да се направи, за да бъде западното постигнато, тук той разглежда родното в съпоставимост с източното, като не прокарва разграничителна линия между българско и европейско. „Живото слово крие магия, за която ние европейците сме изгубили усет“ – заявява авторът. Според него „ние (европейците – б.м., И. Хр.) сме книжни плъхове, ядем хартия“.

Противопоставеността между писмена и устна култура е опозиция, важна за 20-те години. До голяма степен писмеността се схваща като достояние на цивилизацията, като форма на изкуственост. Писмеността до такава степен е обсебила словото, че го е изпразнила от съдържание, превърнала го е само във форма, в мода. Фигурата на проповедника – една фигура, характерна за примитивните общества, наследяваща фигурата на жреца в архаичните общества, се противопоставя на фигурата на професионалиста критик от епохата преди войната. Но и Гълъбов, както и Гео Милев държат на тази опозиция, защото за поколението от 20-те години става все по-важна връзката с действителността и истината. Много често на тази основа се отрича символистичната поетика, която се е превърнала в чиста литературност, в „игра на думи“ без връзка с действителността. Проповедникът е този, който не само проповядва своето учение, но и отстоява своите разбирания в живота. Интересът към устните традиции през 20-те години е свързан с идеята за връщането към

първичното значение на езика, тогава, когато той е имал сакрален характер. Това връщане към езика ритуал не е самоцелно, а има задачата да обнови изгърканите вече стари негови употреби.

В други свои статии Гълъбов утвърждава пътя към разсъдъчността, към Човека на Рибния буквар като път на съвременния човек, тъй като чрез разсъдъчността светът на явленията може да бъде покорен, чрез нея родната култура може да се модернизира и да достигне западната. Но точно човекът на разсъдъчността, на писмената култура, модерният човек според Гълъбов не дири живото слово, защото е човек с препълнена сетивност, човек на отвличената мисъл. За този човек не е важно как се казва нещо, т.е. словото като ценност сама по себе си, важно е какво се казва, т.е. словото като функция. Точно тази свръхфункционалност на съвременния човек не държи сметка за „физиономичното“ – понятие, така важно за Гълъбов. Според него за разсъдъчния човек е все едно дали се е доближил до мисълта на някого чрез живото му слово, книгата, телефона или радиото. „Това е безразличието на сухата предметност, на човека от гума“ – заявява той. И тук отново се докосва до темата за човека марионетка. Гълъбов обръща внимание, че фигурата на проповедника е не само чужда на съвременния европейец, но че той я мрази, защото докосва струни в душата му, които е оставил да ръждясат. Точно в изравняването между източното и западното начало според него се крие изходът за човека от съвременността. Едва след войната европейецът е започнал да се опомня и да си дава сметка за своята разсъдъчност, като интересът към живото слово е нараснал и това е направило беседите явление, характерно за тогавашното време. Гълъбов разглежда войната като резултат на разсъдъчността на модерния човек.

Фигурата на проповедника, на пророка привлича вниманието на интелектуалеца от 20-те години, защото през този период все по-силно се усеща нуждата от приближаване на идеите и посланията на изкуството до самия живот. Но на какво точно се дължи интересът към устните традиции през 20-те години? Културата според Пол Зюмтор¹⁹ въздейства върху индивидите, съставляващи обществената група, като едно непрекъснато програмиране. Тя им осигурява жестове, слова, идеи според нуждите на всяка ситуация. Но в същото време тя им предлага начини за преодоляване на отчуждението, открива пред тях зони-убежища, откъдето могат да бъдат прогонени, поне фиктивно, нежеланите импулси. Изкуството е главният начин за преодоляване на отчуждението, но измежду всички изкуства единственото абсолютно всеобщо според Зюмтор е песента. Той акцентира на това, че обществата на устното творчество имат разказвачи и оркестри, но нямат нито романи, нито симфонии. Като следствие

от начина на съхранението му устният текст или текстът, който носи една вторична устност, е по-малко удобен за присвояване, отколкото писменият. Той е общо достояние на обществената група, в която е бил създаден. Така се оказва по-конкретен от писмения: предварително изработените речевни фрагменти, които пренася, са едновременно по-многобройни и семантично по-устойчиви. Вътре в текста по време на неговото предаване и от текст на текст се наблюдават интерференции, възобновявания, алюзивни повторения: факти на обема, създаващи впечатление за подвижност на текстовите елементи, които непрестанно се съчетават с други във временни образувания. Факторът за единството на текста е повече от порядъка на движенията, отколкото на пропорциите и мерките: да се възприеме това единство по време на изпълнението (четенето) означава не толкова да се констатира необходимата ограниченост на текста, колкото той да бъде разпознат измежду възможните му варианти. Според Зюмтор²⁰ характерно за този начин на изказ е, че при него у изпълнителя (автора) и при самото запомняне преобладава *remembrance*: за разлика от простото припомняне на нещо познато, това е възсъздаването на едно познание, непрестанно оспорвано и в най-малките си подробности и на което всяко изпълнение придава нова цялостност.

Виждаме, че в статията „Около посещението на Тагоре“ Гълъбов се опитва да примири противоречието между източното и западното, като свързва източното с традициите на устното слово, а западното с традициите на писмеността. Точно в синтеза между тези две начала се крие неговото разбиране за постигане на родното. Ако обобщим неговите теоретични постановки, ще стигнем до извода, *че родното може да бъде постигнато чрез разсъдъчността на писмения човек от Запада, но канализирана в посока на действителността и истинността, като се запази усетът за магията на устното слово на човека от Изтока*. Статията на Гълъбов „За критиката“²¹ потвърждава направените разсъждения. Според него както за добрия поет, така и за добрия критик е необходимо да съчетава в творчеството си разсъдъчност и емоционалност. Само по пътя на изживяването може да се постигне синтезът между рационалното и ирационалното.

И най-близо до характеристиките на устното слово в нашата скала стои Асен Златаров. Интересен аспект от дейността на стрелците представлява популяризирането на личността и творчеството на индийския философ и поет Рабиндранат Тагор. Това е напълно разбираемо, като се има предвид, че мисията на Тагор да обедини Изтока и Запада съвпада със задачите, които си поставят стрелците. В статията „Идеи и личност. Рабиндранат Тагоре“²² Асен Златаров се спира на някои положения в

учението на Тагор. Според него то съдържа прости истини, които „всеки е чул, чел“. Някои от най-важните моменти в него са, че „любовта между хората е залог за щастието“, „простотата е ключът, който разкрива възможностите за единение на душата със света“, „истините на сърцето са, които ни разкриват тайната на душите и вселената“. Не закъснява и критиката на културата на градовете. Според Тагор сложната градска култура пречи на непосредственото общуване с Бога, тя прави човека „роб на користи и зло“. Природата е тази, която съдържа изначално човешкото. Чрез размисъл и съзерцание тя може да помогне на „изгубения“ градски човек да усети дълбокото и безсмъртно начало в себе си. Очевидно е, че в този аспект концепцията на Тагор, подкрепяна от Златаров, се различава от концепцията на Гео Милев, който отрича природата като път към родното²³. Природата според Милев е път за постигане на родното, който се следва в изкуството на национализма. Това изкуство има за цел да се противопостави на изкуството на големите градове.

Златаров характеризира поезията на Тагор като „чисти, наивни песни за обич, единение, човечност“, „прости песни, които направо бликат от сърцето, безхитроствени и усмихнати“, които карат техния слушател да „надникне в тайната на душата си“ и да види „скъпи образи, стаени в нея“. Прави впечатление, че от обозначението поезия, което отправя към връзка с писмеността, Златаров направо преминава към устното обозначение „песни“. Той отново акцентира на това, че „нищо сложно“ няма в тази поезия, „никакъв фокус“ няма в нейната мъдрост. Ето защо тя е увлякла старата, изтънчена и сложна в усетите и мисълта си Европа. Но най-важното за автора е, че мислите, споделени в поезията на Тагор, се „изнасят от една голяма личност“. Така фокусът, разминаването между слово и действителност, фалшивото изкуство на цивилизацията биват отнесени към една предишна, предвоенна епоха, на която биват противопоставени истината, отстояването на изкуството в действителността, песента като най-първична и сакрална форма на словесното изкуство. Така разликата между слово и личност се заличава. Личността е самото слово. Всичко отвежда към една проста същност, тази на божественото. Така, по един религиозен път, Тагор хвърля „мост между душата на Запада и душата на Изтока“. „Аз го гледах и благоговеех пред подвига му“ – заявява Златаров и тук отново се появява благоговейното отношение. Но учението на Тагор не е само литература, не е само религия, то е ориентирано към промяна на действителността. Ето защо, „запитан, той ни каза, че вижда как се надига и в Европа вълна за нова цивилизация, която иде да замести варварството на нашите дни“.

В статията „При Рабиндранат Тагоре“²⁴ Златаров доразвива своите идеи. Той отново се спира на специфичната устност на представянето на

този индийски философ, който „говори бавно, тихо: разказва целта на своето пътуване“. Тази цел е да бъдат сближени душата на Запада с тази на Изтока, да бъде хвърлен мост между българската култура и тази на Индия, да бъде примирен умът със сърцето, да се направи по-малка бездна-та между духа на геометризма и духа на усетливостта. Тагор според Златаров иска да извика „човешкото в човека, за да се ускори нова, по-достойна за хората цивилизация“. „Неговата личност на апостол, жрец, пратеник Божи, носи очаровка и струи живи вълни на духовна светлина“ – заявява стрелецът. Златаров отбелязва също, че българският селски бит е „близък до сърцето“ на Тагор, който „не обича културата на големите градове“.

Очевидно е, че Златаров, за разлика от Гео Милев например, развива своята концепция в посока на критика на градската култура. Така селският бит за него става една от възможностите за постигане на родното. В тези статии Златаров разкрива своето разбиране за критика като проповедник. Ако Далчев и Гълъбов разделят фигурата на поета от тази на критика, Златаров по-скоро смесва тези две фигури. Поетът според него е способен да учи, да проповядва. Ето защо формулировките, с които Асен Златаров си служи, са „единение на душата със света“, „тайната на душите и вселената“. Той си служи с понятия, използвани и от Цветан Тодоров, когато говори за езика, който се ситуиращ по-скоро в пространството, очертано от общуването на хората с боговете и със света (т.е. езика на ацтеките), отколкото се възприема като конкретен инструмент за въздействие върху другия.

Но на какво се дължи това ново връщане на „благоговейното отношение“ към езика в българската култура от 20-те години? В своята монография Зюмтор говори за наличието на едно „хомеостатично“ равновесие между обществото и неговите устни традиции. Онова, което в даден момент от историческата траектория вече не съответства в тези речи на някаква настояща потребност, става обект на „структурна амнезия“ и се запазва като изпразнена форма или изчезва. Ако от това изчезване обаче последва прекалено силен културен травматизъм, обществото, което го е получило, в продължение на много поколения възстановява общата структура на колективното слово. Такъв процес настъпва в Европа след Гутенберговата епоха, в Африка след епохата на колонизация. Такъв процес според Зюмтор се наблюдава и в съвременна Европа след нейния сблъсък с компютъра. Периодичното възникване на този процес се дължи на факта, че устните традиции не съществуват сами по себе си, а се зараждат в паметта на тези, които ги изживяват и които живеят чрез тях, че те съдържат едно събирателно познание, което групата като такава е

получила от самата себе си и което тя влага в езика. Възвръщането към устната традиция свидетелства за връщане към благоговейното отношение към езика. Древните общества имат по-голяма способност за възприемане на индивидуалните приноси в тези традиции и претопяването им в повече или по-малко ограничаващи обичаи. Разширеният обхват на средствата за общуване, разпространението на писмото и установяването на режим, който му осигурява първенстваща роля, допринасят за отслабването на паметта и ускоряването на темповете на предаване. Това обуславя и появата на нови обществени роли: на интелектуалеца, поета, „автора“, критика.

Така на основата на нашата скала можем да очертаем следните опозиции, чрез които се разкриват критическите проекции на стрелците: от една страна – *природа, село, устно слово, проповедник; срещу – култура, град, писменост, критик*. Но основната цел на критическия проект на стрелците не е едната страна на дадената опозиция да надделее над другата, а по-скоро да се постигне един синтез между използването на езика като средство за интегриране в човешката общност и използването на езика като средство за въздействие върху другия.

¹ Тодоров, Цв. Завладяването на Америка. Въпросът за другия. С., 1992, с. 153.

² Пак там, с. 122.

³ Пак там.

⁴ Пак там, с. 123.

⁵ Мутафов, Ч. Шрифтът. // *Изток*, № 51, 2 ян. 1927.

⁶ Зюмтор, П. Въведение в устното поетическо творчество. С., 1992, с. 202.

⁷ Пак там.

⁸ Пак там.

⁹ Далчев, Ат. Нашата критика. // *Стрелец*, № 6, 12 май 1927.

¹⁰ Шпенглер, О. Залезът на Запада. Т. 2. София, 1995, с. 249.

¹¹ Пак там, с. 252–253.

¹² Сугарев, Е. Българският експресионизъм. С., 1988, с. 57.

¹³ Милев, Г. Юбилейна изложба. // *Везни*, 3, 1921–22, № 2.

¹⁴ Милев, Г. Рихард Демел. // *Листопад*, 1914, № 35.

¹⁵ Милев, Г. Александър Блок. // *Везни*, 3, 1921–22, № 1.

¹⁶ Сугарев, Е. Цит. съч., с. 57.

¹⁷ Шпенглер, О. Цит. съч., с. 250.

¹⁸ Гълъбов, К. Около посещението на Тагоре. // *Изток*, № 46, 28 ноем. 1926.

¹⁹ Зюмтор, П. Цит. съч., с. 160.

²⁰ Пак там, с. 202.

²¹ Гълъбов, К. За критиката. // *Изток*, № 53, 22 ян. 1927.

²² Златаров, Ас. Идеи и личност. Рабиндранат Тагоре. // *Изток*, № 46, 28 ноем. 1926.

²³ Милев, Г. Родно изкуство. // *Везни*, 2, 1920–21, № 2.

²⁴ Златаров, Ас. При Рабиндранат Тагоре. // *Изток*, № 46, 28 ноем. 1926.

Александър Йорданов

**ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА
В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА Д-Р КОНСТАНТИН ГЪЛЪБОВ**

Модернистичното критическо изразяване се познава по това, че когато казва, не доказва, когато анализира – манифестира, когато навлиза в света на идеите, забравя за литературната творба. В контекста на българския модернизъм най-приложима изглежда тезата на Жерар Женет за двойствената функция на критическата дейност, която, от една страна, изгражда значения върху чуждо творчество, а, от друга – скритата ѝ цел е да създаде „собствено творчество“ чрез тези значения. Критиката документира своята модернистична принадлежност чрез езика на манифеста, но и чрез промяна в езика на самото критическо изразяване. Този език сближава и често размива границата между литература и критика. Литературната критика започва да адаптира в себе си езика на поредния литературен „изъм“ и изключва от само себе си еднозначността, непротиворечивостта, логиката и доказателствата. Тя се изпъстря с образи и метафори, с логически и смислови неясноти. Модернистичният критически текст изразява, а не доказва, той е експресия, есе, фантазия на ума и перото – и неговият структурен принцип е разположен извън разбирането за литературната критика като обособена спрямо художествената литература езикова система. Литературната критика на модернизма не изгражда своя теоретична система, а заема и прилага принципите на модерното цяло. От опитите на литературната критика след д-р Кръстьо Кръстев да формулира собствения си предмет и да се представи като незаменим участник във всяка литературна промяна тук насочвам вниманието единствено към разбирането за литературната критика на един от идеолозите на кръга „Стрелец“ – д-р Константин Гълъбов.

Гълъбов излага своите възгледи за литературната критика в студията „Същина и задачи на литературната критика“, написана в памет на д-р Кр. Кръстев. Според него съществуват два типа критика – импресионистична и творческа. Първата той открива и когато критическият текст „блика от чувства“, породени от спецификата на предизвиканото преживяване при срещата с художественото произведение, но и тогава, когато критикът се захласва по формалните особености на творбата. Вторият тип критика е творческата, както Гълъбов я нарича. Тя „почива върху цялостното естетическо изживяване на художественото произведение като единство от форма и емоционално съдържание“ и включва три взаимно свързани момента – изживяване, опознаване и присъждане, които не се разполагат като логически ред и последователност, а се „явяват едновременно“. И логично всичко това става в един миг

и това е мигът, в който естетическото изживяване се трансформира в опознаване и автоматично и в оценка на художественото произведение. Магията на тази заедност, на този вълшебен миг, е същината на творческата критика. Гълъбов разглежда подробно зависимостта на всеки един от тези моменти на възприемане на художественото произведение, но го прави с една единствена цел – да докаже тоталността и едновременността на възприятието, единството на мига, в който критикът и оценява, и разбира, и преживява. Творческата критика почива върху цялостното естетическо изживяване на художественото произведение като единство от форма и емоционално съдържание – почива освен това и върху едно особено опознаване на художественото произведение.

Доколкото мигновението, фрагментът, детайлът в езика на модерното изкуство съдържат информацията за цялото, кодират и разчитат това цяло, дотолкова и критиката в интерпретацията на Константин Гълъбов чете в един възприемателен акт художествената творба – и елементите на това възприемане са свързани и неотделими. Разбира се, при тази конструкция, в която едновременно съществува „естетическо преживяване“, опит за разбиране, „опознаване“ и оценка – позитивна или негативна, е необходимо и още нещо, което да я свърже и изрази. И тук Гълъбов не прави изключение от общия културен език на модерното. Тази рядка способност за неразсъдъчно опознаване, която той е получил като дар от Бога, му дава възможност да открива намиращите се в самото художествено произведение причини за изпитаното от него естетическо удоволствие или неудоволствие, сиреч различните положителни или отрицателни особености в творенията на изкуството. Тя бива наричана обикновено „критически усет“. Благодарение на този усет, на неразсъдъчното познание, се ражда и интуицията на възприемането, а едва след това може да се появи и опит за разсъдъчна интерпретация, което дори, както твърди критикът, може и да се усложнява“. А присъдата, оценката, която критиката дава на едно или друго литературно произведение, „лежи на неуловимата граница между края на интуитивния набег и началото на разсъдъчното отнасяне. Ала при все това нейното естество не е двойствено. Тя трябва да се разглежда само като рожба на интуицията – не и на разсъдъка“. Нещо повече. Тази оценка, харесване-нехаресването на литературното произведение се изразява спонтанно, мигновено, без да дочаква разсъдъчното отнасяне и дори не е необходимо да се обвързва с него.

Но нека не мислим, че всичко изглежда толкова просто и непротиворечиво. Оказва се, че критикът има и още един дар от Бога – „това е идеята за съвършеното в изкуството“. Това е своеобразният „хоризонт на очакване“, който поражда литературната рецепция. Критикът в резултат на усвоен опит „пробужда скритото творческо аз“, той „знае как трябва да бъде“, но сам „не може“. Но това пробуждане създава идеалния дискурс, спрямо който критикът вписва реалната творба.

Любопитното е, че определяйки същината на критическия дискурс, Гълъбов едновременно с това представя и алтернативната позиция на „обикновения четец“ – възприемател, който очевидно не притежава нито Божията дарба, нито знае теоретично мигновението между изживяване, опознаване и оценка. И тук вече започва една сложна еквилибристика, която още повече подчертава модернистичността не толкова на изложените тези, колкото на самото им изразяване. Оказва се, че всичко, казано дотук, макар и да изглежда като рожба на Божествено вдъхновение или най-обикновена интуиция, всъщност е самото критическо знание, за разлика от това, което „обикновеният читател“ единствено притежава – впечатлението.

Малко или много, във всяка творческа критика художественото произведение се явява претворено, благодарение на **творческата комбинаторна фантазия** на критика, която се появява въпреки волята му. Такава фантазия ученият няма, макар да притежава комбинаторна способност, която върши синтетичната му работа. В своя размах творческата комбинаторна фантазия е манифестация на скритото творческо аз на критика, което с пробудената идея за съвършеното претворява чуждото художествено произведение.

Като цитира една от своите ранни статии, а именно „Критиката като творчество“, излязла през 1922 г. на страниците на списание „Златорог“, Константин Гълъбов отново подчертава, че критиката е творчество, но не и изкуство, макар и в нея да съществува художествен елемент, който обаче е почерпен от чужд текст – произведението, обект на критика. И продължава с твърдението, познато и общо място в разбирането на българските модернисти, че критиката не е и не може да бъде наука, независимо от разсъдъчното съотнасяне. Към познатите аргументи в това отношение в текстовете на Д. Кьорчев, Ив. Радославов или Гео Милев Гълъбов добавя още един – неповторимостта на специфичния предмет на критиката, т.е. уникалността на всяка литературна творба. И манифестно стига до извода: Изкуството е отражение на индивидуалното, а индивидуалното е неповторимост.

Във втората част на своята статия Гълъбов се спира на познатите видове критика. Според него естетическата критика, която черпи своята методология от една наука – естетиката, прилагайки научно доказаните норми, е в основата си също творческа критика. Гълъбов дава оценка за делото на д-р Кръстев, като пръв критик, който се е опитал да придаде на критиката научен характер. Едностранчива като естетическата е и лингвистичната критика, която поставя акцента главно върху направата, върху формалните особености на езика на литературната творба. Като представител на лингвистичната критика Гълъбов сочи проф. Стефан Младенов. Негативно е отношението му и към психологическата критика, която има научен характер, но практически представлява приложна психология. Следва историческата критика, която също не е критика, а приложно научно-историческо разглеждане в областта на изкуството, защото „нейната цел не е да изкаже естетическа

присъда върху художественото произведение, а да го разгледа като момент в литературното развитие на един народ, сиреч, да определи неговото литературно-историческо значение“.

Следва логичното разграничение между литературна критика и литературна история. На литературния историк се налага да влиза постоянно в ролята на литературен критик, за да ни обясни с художествената преценка, която ще даде на едно произведение, защо то е имало или не е имало значение за литературното развитие. В ролята си на литературен критик обаче той престава да бъде учен и се явява като творец. Литературният критик изказва естетическа присъда върху художественото произведение; литературният историк иска да обясни неговата поява като резултат на литературното развитие – да обясни и значението, което то има за по-нататъшното литературно развитие на един или повече народи. Той се интересува за художественото произведение само с оглед на литературното развитие и понеже последното е обусловено от различни фактори: идеен живот, икономическо състояние, политически събития и пр., художественото произведение е предмет на разглеждане от всевъзможни страни. И тук Гълъбов прави едно оригинално отклонение и увлекателно излага основните принципи на феноменологичното знание на Едмунд Хусерл, като цитира Освалд Шпенглер и Курциус, като в историческата си разходка достига до известния трактат на Шилер „За наивната и сантименталната поезия“. Представяйки възприемането на изкуството като свързаност на феномени от различен културен, социален, философски или психологически ред, Гълъбов практически пръв в българската критика насочва вниманието към една теория, която едва в последната четвърт на XX век бе преоткрита и дебагирана от българската литературна наука. Гълъбов прогнозира, че феноменологичният метод има голямо бъдеще. Според него, спецификата на литературната творба не може да бъде разбрана само чрез разсъдъчно анализиране. Необходимо е феноменологично съзерцание. Феноменологичното знание в неговата интерпретация означава същото, което, казано с други думи, срещаме в текстовете на всички наши модерности – тоталност на възприятието, съвкупност на явленията и детайлите, опит за синтетичното, или, както Гълъбов пояснява, „сиреч феноменологичното“ им обхващане. И прави аналогия с портретирането в работата на художника, когато физиономията е претворена до известна степен, но целта е да се доловят характерните ѝ белези, същностното в чертите, което дава като възможност феноменологията. В есето „Физиономичното“ Гълъбов излага най-цялостно възгледа си за феноменологията и възможностите, които тя дава при възприемането и анализа на произведенията на изкуството.

Д-р Константин Гълъбов сам определя жанрово своите критически текстове като „опити“ или „есега“. Дори участва в създаването на дружество на есеистите, което пък кара Атанас Далчев в своите спомени да ги иронизира, насочвайки стрела и към „идеолога“ на есеистичната „творческа критика“

Константин Гълъбов. „Преди още да са написали едно истинско есе – казва Далчев, нашите есеисти побързаха да се отделят от другите писатели, образуваха си свое дружество, започнаха да теоретизират върху собствената си дейност. Тяхното първо есе беше „есе върху есето“. Независимо от иронията, безспорен е фактът, че д-р Константин Гълъбов в средата на 20-те години прави оригинален опит за създаване на нова критическа поетика, опряна, от една страна, на феноменологията, а от друга, на есеизма, като същевременно самите теми на неговите критико-творчески опити, ако ги означим така, следвайки неговата терминология, са в зоната на синтетичното познание, където се срещат народопсихология, философия, художествена литература. Те са част от модерния дискурс дори само със своите заглавия и богатата парадоксност, алогизъм, метафоричност и символност на езиковата конструкция, която ги изразява. Текстовете като „Човекът на Кавала, на Рибния буквар, на Балкана“, „Инфлация“, „Тиранията на часовника“, „Психология на модата“, „Писмото“, „Книгата“, „Вестникът, списанието и сказката“, „Физиономичното“, „Сигнал и Слово“ и други се вписват в общия модернистичен капан на изразяване, при който литературният критик казва, но не доказва. Това забелязва и Владимир Василев и затова по повод на ключовото есе на Гълъбов за човека на кавала, на Рибния буквар и на Балкана ще напише, че „едва ли е възможно на толкова малко място да се изрекат толкова много глупости“ и вкарва автора на тези „глупости“ в ситуация, която му дава възможност още веднъж да докаже своята принадлежност към модернистичното цяло – в ситуацията на полемиката. Защото модернистичната критика е невъзможна без езика на полемиката, дискусията. И така в нашата култура завинаги остават два критически текста, без които е трудно да си представим българската критика – „Хулиганството в литературата ни“ на Владимир Василев и „Пакостната дейност на един критик“ на д-р Константин Гълъбов. Но това е вече друга, макар и също така интересна тема.



Бележки за авторите

Албена Вачева е доктор по филология, доцент в ЮЗУ „Неофит Рилски“. Защитава докторска дисертация върху проблемите на българската поезия от 70-те и 80-те години на XX в. (1996). Автор е на изследването „Под знака на модерността“ (2002), на научни и критически статии и студии. Участва в проекти, свързани с изследването на литературните истории, канона и неканоничното в българската художествена литература и литературна критика.

Александра Антонова е доктор по филология, главен асистент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“. Защитава докторска дисертация на тема „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик“ (2009). Автор е на едноименна монография (2011) и на научни статии. Изучава особеностите на прехода от символизъм към експресионизъм, диаволизъм и предметно-градска поезия у маргинални за символизма поети. Изследователските ѝ интереси са насочени към естетическите явления в българската литература между двете световни войни, към особеностите на българския авангардизъм и предметизъм.

Александър Йорданов е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“, и ръководител на департамент „Обществени и хуманитарни науки“ в Европейския политехнически университет, Перник. Защитава докторска дисертация на тема „Литературната критика на българския модернизъм (Димо Кьорчев, Иван Радославов, Гео Милев)“ (1985). Автор е на монографията „Своечуждият модернизъм“ (1993) и на литературоведските книги: „Личности и идеи“ (1986), „В сянката на думите“ (1989), „Завръщане. В кръга на модерното. В лабиринта на лявото“ (2006), както и на редица научни и критически статии и студии. Професионалните му интереси са в областта на литературната история и хуманитаристиката.

Владимир Янев е доктор по филология, доцент в катедра „Българска литература и теория на литературата“ към Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. Защитава докторска дисертация на тема „Поезията на Николай Марангозов в контекста на българската литература“. Автор е на литературоведските книги: „Живея и препрочитам“ (1990), „Признати и

непознати“ (1999), „Христо Смирненски. Маскарадът и празникът“ (2000), „Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм (с особен оглед към експресионизма)“ (2002), „Българска литература след Първата световна война“ (2002); както и на учебни помагала.

Едвин Сугарев е доктор на филологическите науки, доцент в Нов български университет. Защи­тава дисертации на тема: „Българската литература след Първата световна война и немският експресионизъм (мирогледни и стилистични паралели)“ (1985) – за получаване на научната степен доктор, и „Поезията на Александър Вутимски: паралелни прочити“ (2009) – за получаване на научната степен доктор на филологическите науки. Автор е на монографиите: „Българският експресионизъм“ (1988), „Николай Райнов: боготърсачът-богоборец“ (2007) и „Поезията на Александър Вутимски: паралелни прочити“ (2009), както и на множество научни и критически статии и студии.

Ели­зария Рускова е хоноруван преподавател към Катедрата по германистика и скандинавистика в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на статии, посветени на рецепцията на скандинавската драматургия в България; на компаративистични анализи върху скандинавската и българската ранномодерна драма, както и върху българската драма в по-широк европейски контекст.

Елка Димитрова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“. Защи­тава докторска дисертация на тема „Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX в. (Г. Милев, Н. Фурнаджиев, Н. Лилиев, А. Далчев)“ (2000). Автор е на монографията „Изгубената история“ (2001), на „Нови анализи на литературни творби“ в четири тома (2002-2004) и на научни и критически статии и студии. Професионалните ѝ интереси са в следните области: история на новата българска литература, теория на литературата, културология, философия. Главен фокус на работата ѝ е проблематиката на модернизма.

Иван Христов е доктор по филология, главен асистент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“. Защи­тава докторска дисертация на тема „Кръгът „Стрелец“ и идеята за родното“ (2008). Автор е на едноименна монография (2010) и на научни и критически статии. Професионалните му интереси са в следните области: нова и съвременна българска литература, модернизъм, тоталитаризъм и постмодернизъм, митология и антропология.

Калина Лукова е доктор на филологическите науки, професор в Центъра по хуманитарни науки на Бургаския свободен университет, лектор във

филиала на ПУ „П. Хилендарски“ в гр. Кърджали. Защи́тава дисертации на тема: „Жанрово и стилово многообразие в прозата на Антон Страшимиров“ (1994) – за получаване на научната степен доктор, и „Г. П. Стаматов – между същностите и привидностите“ (2007) – за получаване на научната степен доктор на филологическите науки. Автор е на монографиите „Антон Страшимиров. Лирическа проза (поетика на междужанровите форми)“ (1998), „Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма“ (1999), „Петко Ю. Тодоров – концептуализация на междужанровите пространства“ (1999), „Г. П. Стаматов – между същностите и привидностите“ (2007), „Антон Страшимиров. Пет символистични пиеси“ (2008), „Литературните сюжети на печата“ (2008), както и на научни статии и студии. Професионалните ѝ интереси са в следните области: българска литература, западноевропейска литература, литература и медии.

Камелия Спасова е асистент по антична и западноевропейска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Темата на дисертационния ѝ труд е „Събитие и пример в порядъка на дискурсите за литературата. Проблемът за образцовата творба“. Автор е на научни и критически статии. Професионалните ѝ интереси са в следните области: антична философия, съвременна философия, теория на литературата, канон, модернизъм, манифест, антична трагедия, мит, мимесис, двойниците в литературата.

Мариета Иванова-Гиргинова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“. Защи́тава докторска дисертация на тема „Жанрова специфика на българската драма между двете световни войни“ (1996). Автор е на монографиите: „Лабиринтът на драмата. Трансформация на Аза в българската драматургия на XX век“ (2002) и „Блянове по модерна драма. Драматургичният проект на Петко Тодоров“ (2010), както и на научни статии и студии. Професионалните ѝ интереси са в следните области: предмодерна и модерна драма, символизъм, авангард, съвременна драматургия, литературна и театрална периодика.

Мая Горчева е доктор по филология, главен асистент по нова и най-нова българска литература във филиала на ПУ в гр. Кърджали. Защи́тава докторска дисертация върху българската проза от 30-те години на XX век (2003). Автор е на монографиите „Между текста и цитата“ (2004), „За българската проза от 30-те години на XX век“ (2005), „Иконите спят“ от Гео Милев. Превъплъщението на Модерната душа“ (2006), „Леви и космополитни“ (2007), „Литературните проекти на Гео Милев от „Лира“/„Изкуство“ до „Везни“ (2008), както и на научни и критически статии. Професионалните ѝ интереси са в следните области: авангардистки и контраавангардистки процеси в

развитието на новата българска литература; литературна интерпретация на фолклорното наследство; проблеми на литературния превод.

Надежда Александрова е преподавател в Нов български университет, един от създателите на Центъра за документи и архивни фондове. Автор е на монографията „Аз нося вашето смирение“ (2009) и на литературоведски статии. Съставител и редактор е на редица литературни сборници. Работила е като директор на Националния литературен музей и на Столична библиотека. Професионалните ѝ интереси са в областта на литературната история и архивистика.

Надежда Цочева е доктор по филология, асистент в ШУ „Епископ К. Преславски“, катедра „История и теория на литературата“. Защитава докторска дисертация на тема „Прозата на Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни“ (2007). Автор е на монографията „Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни“ (2007) и на статии върху културния живот между двете световни войни. Професионалните ѝ интереси са в следните области: литературознание, семиотика, херменевтика. Работи предимно върху проблемите на европейския и българския авангард и на синтеза между изкуствата.

Пламен Антов е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“. Защитава докторска дисертация върху генезиса и спецификата на българския постмодернизъм. Автор е на монографиите „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (2009) и „Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно“ (2010), както и на научни и критически статии и студии. Професионалните му интереси са в следните области: философия на Просвещението и българска възрожденска литература и култура, модерност и модернизъм, митология и антропология, литературата от втората половина на XX век.

Румен Шивачев е литературовед в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“. Автор е на монографията „Другият д-р Кръстев“ (2003) и на книгите: „Доктор Кръстев в писмата си“ (2006), „Алеко Константинов – вечният съвременник“ (2006, в екип), „Неизвестни писма на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев“ (2007), „Енциклопедия: герои на световната литература“ (2008, в екип), „Доктор Кръстев. Избрани съчинения. Том III“ (2008, в екип), както и на научни статии и студии. Професионалните му интереси са в следните области: аналитична култур-психология, психология на литературното творчество, литературна история, архивно наследство, обща културология.

Светлана Стойчева, доктор по филология, професор в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Защитава дисертационен труд на тема „Приказното творчество на Николай Райнов“ (1993). Автор е на монографиите: „Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията“ (1995), „Приказката в българската литература през XIX век. Опит върху емпирията на приказката“ (2009), „Образът на Боян Магесника в българската литература“ (2011); както и на редица научни и критически статии и студии. Професионалните ѝ интереси са в областта на: българския и европейския модернизъм; диалозите между детската, масовата и „елитарната“ литература и култура; митопоетичните форми в литературата; транскulturния диалог и синтез.

Цветана Георгиева е доктор на филологическите науки, професор в Университета по библиотекознание и информационни технологии – София, катедра „Книга и общество“, лектор е и в ПУ „П. Хилендарски“. Защитава дисертации на тема: „Сатирическият модус на човека и света (върху творчеството на М. Салтиков-Шчедрин)“ (1992, МУ „М. Ломоносов“) – за получаване на научната степен доктор, и „Мистиката в творби на българските символисти“ (2007) – за получаване на научната степен доктор на филологическите науки. Автор е на монографиите „Българска митологична проза“ (1999), „Текст и памет“ (2003), „Евангелието в литературата на българския модернизъм“ (2005), „Йордан Радичков: между нагледа и мита“ (2006), Unio mystica и българският символизъм (2008), Емануил Попдимитров. Поезия и философия (2010), Съвременна българска литература (2011), „Мистиката в творби на българските символисти“ (2011); на едно учебно помагало, както и на статии и рецензии по проблемите на културната история и семиотиката. Изследва съвременната българска литература в контекста на митологията и религията.

Цветанка Атанасова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература“. Защитава докторска дисертация на тема „Кръгът „Мисъл“ и българският символизъм“ (1983). Автор е на монографията „Кръгът „Мисъл“ (1991) и на редица студии и статии върху проблемите на българската литература след Освобождението. Голяма част от изследванията ѝ са съсредоточени върху българския модернизъм.

КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Как го четем сега

Съставителство и редакция: Едвин Сугарев,
Елка Димитрова, Цветанка Атанасова
Художник на корицата: Александра Чаушова
Предпечат и корекции: Издателски център „Боян Пенев“

Печатни коли: 19 3/4

Тираж: 500

Цена: 10.00 лв.

Издателски център „Боян Пенев“
Институт за литература – БАН
Тел.: (359 2) 979 29 90
e-mail: publ_centre@ilit.bas.bg
www.ilit.bas.bg

Печат: СД Симолини-94