

СЕЦЕСИОННИ ЖЕСТОВЕ В ПРОЗАТА НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

Светлана СТОЙЧЕВА
СУ "Св. Климент Охридски"

Една от най-големите провокации на модернизма се крие в собствените му имена и неговите, далеч по-пластични от издълбаните в литературните истории, граници. Индивидуализъм, декоративизъм, символизъм и сецесион са термини, които се употребяват с преливащи едно в друго значения (поне в българския им контекст) и се използват за назоваване („напипване“) на едно и също явление – българския модернизъм от края на XIX и началото на XX в. В същото време те не са получили еднаква „легитимност“ в българския критически литературен и художествен речник и това допълнително утежнява осмислянето на вътрешните им връзки. Едно от най-добрите „упражнения“ върху тази терминология си остава декоративната проза на Николай Райнов. Едва ли би могла да бъде анализирана тя без интуицията за вътрешната връзка между сецесиона, декоративизма, стилизацията, езотериката, театралността и символизма¹.

Не по-малко интересни са някои съвсем не толкова елитарни жестове на модернизма от този период, сякаш противоречащи на манифестите и декларациите му (можем да ги извлечем дори от адепта на „непопулярното“ изкуство – Пенчо Славейков). Така имаме, от една страна, „естетическото високомерие“ на първия модернистичен кръг в България „Мисъл“, свързано с прокарването на опозиции в българската литература като „високо“ и „ниско“, „малцина“ и „мнозина“, „млади“ и „стари“, „творецът“ и „тълпата“ и т.н., и от друга, естетически продукти на същото предписано „модерно“ изкуство, които са сякаш готови шлагери (като се отказва от цялата си стихосбирка „Момини сълзи“, това не значи, че П. П. Славейков успява да избърше всичките сълзи, образно казано, от представителната си стихосбирка „Сън за щастие“, дори и в последния ѝ вариант от 1907). Именно сецесионът в началото на XX век се оказва декадентското махало, винаги способно при определена възприемателска нагласа да свърже елитарното с популярното.

Границите на зададената от нас тема не ни позволяват да продължим с общото проучване на естетиката на европейския и на българския сецесион, но би било уместно да набележим някои опорни точки, имащи отношение към Йовковия „сецесион“.

Всеки историк на българската литература знае, че Йордан Йовков започва с поезия, като най-естетските му публикации несъмнено са в трите годишни-

¹ Вж.: Стойчева, Св. Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С., 1995.

ни на сп. „Художник“² от началото на века, впечатляващо с изисквания си и качествен печат. При това стиховете му изобщо не приличат на случайно попаднали в „случайно“ списание. Участието му в него се оказва „билетът“ на модерниста Йовков, който той самият никога не изхвърля. Нещо повече: дори го „хербаризира“ в следващото си прозаично творчество. Ще опитаме да покажем, че въпросът как и защо се случва това не е само интересен „пролог“ към прозаика, а стилистично попадение, което определя и „зрелия“ му стил.

Сецесионът е модерният стил, обединяващ културно Европа, особено през последното десетилетие на XIX в., когато достига върха си. Наричат го „тотален“ стил, разпространил се във всички форми на изкуството и дизайна, включително в оформлението на пощенските картички, грамотите, акциите, банкнотите, марките, детските книги, кориците и страниците на списанията и литературните сборници. Познат е под различни имена в културите на отделните европейски държави: „Secession“, „Modern“, „Jugendstil“, „Art nouveau“, „Stile Liberty“. В България се популяризират най-вече петербургското и виенското му название – „модерн“ и „сецесион“. Като реакция на академичното изкуство на XIX в., създава ярък контраст между себе си и дотогавашните разбирания за разделение на изкуствата на изящни и приложни. Тази му характеристика е една от най-провокативните и зареждаща го с противоречието между „високо“ и „ниско“. Всмукването на сецесиона в културата е такова, че дори когато става естетически анахронизъм, могат да бъдат откривани белезите му в начина на живот на европейския градски човек. Твърде лесно популяризира „купешкия“ стил на изкуствените цветя, на театралните завеси, на водевилите, локалите, бокалите и пр. градска модерна култура.

Усвояването на този стил от българската култура след Освобождението е свързано с опитите тя да се урбанизира, модернизира и универсализира. Стилът се оказва средата, в която трябва да избуи българският модернизъм – и той избуява най-високо в поезията на Яворов. Но стилът си има и „своя“ литература, която, спрямо поетическа индивидуалност като Яворовата, може да изглежда и като епигонска. Ето защо в „Художник“ – списанието, проводник на сецесиона в българската култура – всички млади поети сякаш пишат „еднакво“ модерно. На първо четене почти няма да се усети разликата между поетическите опити на Йордан Йовков и на Сирак Скитник например. Първоначалната им прилика е крещяща на фона на различието на утвърдените по-късно писател и художник и то от „самобитна“ величина.

² Художник – илюстрирано литературно-художествено списание (приложение на сп. „Библиотека“). С., 1905-6; Художник – илюстрирано литературно-художествено списание. С., 1906-1907; Художник – илюстрирано списание за литература, живопис, скулптура, музика. С., 1909.

Искушаваме се да поставим не по-малко интересния проблем за особеното сечение на „Мисъл” и „Художник” (дори само ако вземем сътрудничеството на Яворов в двете списания) – сечение, а не категорично противопоставяне, въпреки ироничното обявяване на „смъртта” на сп. „Мисъл” (в бр.5-6, 1909). „Художник” показва как идеята за стила и идеята за синтеза на основата на стила разширяват периметрите както на изкуството (пропускливостта между отделните изкуства), на субектите на изкуството (художници-критици-писатели, каквито са Андрей Протич и Сирак Скитник), така и на концепта за „модерно”, коригирайки естетическата „цедка” на „Мисъл” (например като показва как може да се прочете и Вазов като „млад” – първото стихотворение, което открива първия брой на списанието, е не кое да е, а „В старата Боянска черква” на Вазов, декорирано от Ал. Божинов с такава символистична образност, че тя „изважда” подобна образност и от словесния текст; за първи път Елин Пелин се оценява като модерен прозаик – не само защото се публикуват едни от първите му разкази, след като „Мисъл” е недостъпна територия за него, но и чрез статията на Симеон Радев (в бр.3, 1909). За „Художник” като цяло приляга характеристиката, която Александър Балабанов дава за младите поети в него, наричайки ги повече художници, отколкото поети и „предтечи и пътеочистители на наследниците си” („Съвременната българска лирика, бр.3, 1906).

Йовков помества в „Художник” лирически импресии без заглавия, със самотни, прокобни, жалостиви и копнежни настроения. С една дума, започва с корена на всички изкуства – орнамента (казано с езика на Фр. Шалда, есето му „Генезис и характер на новата красота” (1903). Лесно могат да се разпознаят словесни жестове и образи (именно като орнаменти) от ранната Яворова поезия и от Пенчо-Славейковите миниатюри: „Самси низ морский бряг вървях”; „Замлъкна птичий хор; изгуби се росата; – // Две капчици остаха – модри ти очи, // И само две цветя – две рози на страни...”; „Килим вълшебен – цъфнаха цветята // Посред смарагдови треви; // Припадне здрач – ей грейват в небесата // Елмазени звезди... // В притома чезнат те в пустини горни // И скрит измъчва ги копнеж; // Цветя да са – да отпочинат морни // От своя лих вървеж...”; „Зора се сипва вече. Мълчелива // Ношта въздъхва – тъжна си отива. – // Окъпани в роса, // Събуждат се цветята и тревите; // Блещат в алмазни капки те – сълзите, // Проляни от ношата...”; „Припадна здрач. От изток мълчелива // Ношта пристъпва плаха, срамежлива, // С отпуснати очи; // Кръз тъмните балкани плащ траурен, // Обсипан със звезди, // Тя хвърля бавно; в мрака факел огнен // Подема – кървава луна...”; „Изплакал бих скръбта набрана, // Изплакал бих безброй страдания, – // Отлекнало ми би...”; „Пред есен бе – над нас шумяха вейки, // Шумеше тъмната гора // и жълти сипеше листа; // Кръз белий път трептяха черни сенки // И тъмна грееше луна....”.

Декоративният словесен пейзаж много често вплита декадентския образ на смъртта и жената: „Аз видях есента – съ смъртта под ръка, // И жерави над тях

летяха с вик.// Смъртта ликуваше, – сълзи течяха// Без спир на есента по бледний лик...// Сълзи тя ронеше – сред листи сухи,// Щом капнеха, разцъфваха цветя; - // Цветя последни, тъжни – тях веднага// Със леден смях окъсваше смъртта...”; „Стоеше ти – възлегната на ръка,// С недвижно вгледани очи,// С изтежко дишащи гърди;// И капеха сълзи в потайна мъка// По бледи, мраморни страни....” Съдбата също е олицетворена в образа на жена: „Как хубава беше! [...]// И мраморно чело обвиваше венец// Червени рози; из розови храсти// Тя идеше...”.

Образният символизъм, декоративността и стремежът към музикалност са оразличителните признаци на сецесиона до Първата световна война. Всички тези образи в поезията на Йовков („~~пред~~ сфинксовете”, „кърваво сърце”, „душата плаха”, „в сърце е зима”, „плахи листи”, „смарагдови треви”, „елмазени звезди”, „въздишките потайни”, „модри ти очи”, „цветя последни, тъжни” и т.н.) са сякаш взети направо от декадентската „листа” на сецесиона. Те вървят заедно с „опаковката” на сецесионната рисунка, орнаменталния и изобразителен мотив, винетката и канцовката, изясняващи напълно стратегията на прочит на тези стихове (например винетката, дело на Александър Божинов с растителна орнаментика, която обгръща лирическия ескиз на Йовков „Обкичена с подранили цветя”). Така оформлението и рисунките „бродират” текста и предлагат едно съвместно изпълнено, цялостно, синтетично, модерно произведение на изкуството (Сирак Скитник, Александър Божинов, Никола Петров, Харалампи Тачев са българските художници на сп. „Художник”, участващи в дружеството „Съвременно изкуство”, популяризиращо сецесионната естетика в България, но към общото впечатление трябва да се добавят и препечатаните рисунки и винетки от „Jugend”, мюнхенското списание, дало името на сецесиона в Германия, и на репродукции на представителните за стила художници Алфонс Муха, Густав Климт, Андерс Цорн, Франц Щук). По същия начин изглеждат Яворовите „Безсъници” (1906-7), в чието оформление изкуствоведите твърдят, че авторът му, Христо Станчев, „безпроблемно” „компилира чужди изобразителни и декоративни елементи (използвани са готови метални клишета) със свои винетки и канцовки”³, „Славянска антология” (1910) със сецесионната корица на Харалампи Тачев, „На острова на блажените” (1910) на П. П. Славейков с портретите на Никола Петров. Стилът е абсолютно доминантен и именно той крепи (вгражда) книгите и творбите в тях към модерната култура до началото на войните.

Едва след края на Първата световна война, през 20-те години, сецесионът в България придобива облика на действително „български стил” в движението „Родно изкуство, когато изобразителното изкуство се обръща към родното като сюжет и към орнаментиката на старобългарската ръкописна книга, старата архи-

³ Генова, И. Полиграфията и модерният стил сецесион/ар нуво в България. – В: История на книгата – начин на живот. Сб. в чест на Ани Гергова. ЛИК, С., 2002, 288.

тектура, шевицата. Сецесионът остава изразителен маниер, но съчетан с примитивизма и дълбоко „родното“ (а не „народното“ по разграничението на Гео Милев), стигащо с корените си до „универсалното“. Литературата също се обръща към старината – към фолклора, апокрифите, житията, старите средновековни ръкописи. Достатъчно е да припомним дори само източниците на мотото към всеки от разказите от „Старопланински легенди“ на Йовков (фолклорната песен, старите надписи, средновековните летописи, апокрифите). Там словесната винетка връща назад, към „родовия“ човек и „родовото“, а не „историческото“ време.

След краткотрайния му стихотворен период, за българската критическа памет напълно се прекъсват нишките между поета и прозаика Йовков, (точно както се случва и с Елин Пелин). С прозата си Йовков очевидно влиза в други литературноисторически матрици. Особено след пречистващият дренаж на соцреализма, неговият безутешен и скръбен лирически герой от поезията му изглежда, че загива, а и символистичните му унили жестове – също.

Сред тях обаче се очертават и такива, които сякаш се връзват в Йовковото художническо съзнание и по-късно ги срещаме като декоративни знаци в разказите му, особено в ранните. Това са розите и розовите храсти – разказът „Бели рози“ е може би един от „най-сецесионните“ разкази на Йовков; образът на жеравите, който от знак на смъртта в поезията му, в „Земляци“ става знак на идващото лято; „белият път“ от стиховете му остава да бразди и прозата му; последните сълзи-цветя на есента пред смъртта сякаш се възраждат в последният жест на Люцкан към цветето; декоративният образ на капчиците роса в „Овчарова жалба“ дори не е покътнат: „Кавалът му не свиреше, говореше; ту се издигне нагоре-нагоре и затрепти във възторг и радост, ту се огъне надолу и ниско заплаче, зареди. В тия часове капчиците се събираха по тревите и светеха като сълзи...” Тук действително може да се говори за предметна връзка между образа и фона, характерна за декоративното изкуство.

В начина на създаването на книгите на Йовков и свързането им в цикли, в красивите им заглавия също можем формално да търсим сецесионен жест. Но по-интересно е намирането му там, където и не бихме се досетили да го търсим, ако нямаме подобна нагласа. Още първите редове в „Овчарова жалба“ (1910), която се води за първата му белетристична творба (тук ще оставим тая подробност, че заглавието повтаря „Овчарова тъжба“ от Гьоте, поместена отново в „Художник“ в превод на Ал. Балабанов в бр.6-7, 1905), създават типичния „пречупен“ Йовков пейзаж през заревото на залазващото слънце, което превръща реалистичната картина в декоративна. Подобна „похватност“ се използва по-късно в „Песента на колелетата“, когато героят му Сали Яшар точно по същото преходно време сяда на пейката и съзерцава света. Там още по-отчетливо пейзажът се превръща в декор, особено започне ли да се променя, подобно на сценография към отделните сценични действия. „Мекото осветление“ на идващата вечер театра-

лизира пейзажа и в „Белият ескадрон”, за да изпъкне красотата на белите коне. Дори фигурите на войниците са декоративизирани, което разбира се акцентира гледната точка на разказвача, сякаш не непосредствено, а специално подбрана.

Във военните му разкази основните символи, които противопоставя, са тези на цветята и калта. Види ли цветя, Йовков сякаш моментално ги превръща в „разноцветни петна на някоя мозайка”, както разказвачът му в „Земляци” ги вмъква в описанието на настъпващата пролет. И в описанието на горещините са вмъкнати ярките петна на цветята: „Там сякаш е разстлан светлозелен копринен плат, фантастично и пъстро бродиран”. Цветните петна вършат добра контрастна работа в предаването на илюзиите на окоето: кучето Балкан е видяно нарочно най-отдалечено: „Между жълтите ниви, изпъстрени с яркочервените петна на мака, по бялата и изтегната като нишка пътека той се вижда като черно кълбо, което се премята и подскача” („Балкан”).

Пейзажът даже може да изгради своеобразна словесна декоративна „канцовка”, каквато представлява завършекът на разказа „Балкан”: „И всичкото това – белите пътища, които излизаха от село, като лъчи из един център, и жълтите ивици на нивите, – всичкото това под необятния купол на небето приличаше на голям веер, разгънат около селото. А самото Люляково, с малкото си къщи, наредени в счупена надве линия, отдалеч като че беше някаква отсечена мъртвешка ръка, която държеше тоя голям и скъпоценен веер”.

Всеки художник-декоративист би завидял на Йовков за пейзажа му в „Кайпа”: „Топло е. Няма вятър и дъждът пада тихо, без пориви, отвесно и право, сякаш безбройни жици са обтегнати между небето и земята...”. А по-нататък в текста дъждът е представен със стилистиката на символизма: „А дъждат продължаваше да вали. Но това сякаш не беше дъжд, а тих, безутешен плач. От тъмното, оловено небе като че падаше върху земята сянката на една голяма скръб.” Ако няма дъжд, то тогава умората и тъгата направо „заваляват” в Йовковия разказ, т.е. сравнението директно се превръща в метафора, както е в „Те победиха”: „... някаква умора и безнадеждност проваляше и се губеше зад хълма.” За да се „получи” съвсем картината, много е важно наличието на плуващата над земята „прозрачна, синкава като дим” (в „Кайпа”), „неподвижна, пепелява” (в „Те победиха”), мъгла, която допълнително помага на стилизаторското око. Колкото по-малко видимост, толкова по-развихрено е сецесионисткото поетическо въображение: „...предметите губеха строгите си реални очертания и целият пейзаж добиваше странната прозрачност на сън, наумяваше фантастичното видение на приказка.” („Те победиха”); „Закрити зад хълма, не можахме да видим всичко, което ставаше напред. [...] Какво ставаше там? Това вече надминаваше човешките сили и като че не хора се биеха, а някакви тъмни, свръхестествени сили сееха разрушение и смърт. [...] Някакъв грамаден пожар, в който с оглушителен трясък падаха цели здания?...” Тези падащи „здания” в апокалиптичното видение сякаш

също се отдалечават от реалната обстановка – полето и селцето. Като се добави фактът, че разказвачът си спомня за всичко това („в паметта ми са се запазили кратки, мигновени картини“), става ясно, че този пейзаж е пейзажът на поразеното въображение и поразената душа.

Паметта е основното йовковско пречупване на действителността. Още в „Овчарова жалба“ се репетира споменът като сигурен начин да се забърка реалността с тайнство и приказност, да се стилизира – откритата цел на сецесиониста. Според Ирина Генова, „В духовния модел на сецесиона работата на паметта е съществена. Художникът не трябва да рисува по натура, а по спомен, защото паметта редуцира образа до най-важното.“⁴ Знайно е как творецът нарочно не се връща към местата, които, веднъж превърнали се в негово художествено пространство, изгубват реалната си плътност.

Още в „Овчарова жалба“ виждаме и „другошните“ образи на неговите герои, представянето на които не може да мине без описание на особените им дрехи: „Ония ми ти елечета от алени и златени атлази, грейнали като слънце; писаните божигробски престилки, алени терлици с копринен пъстър гайтан, вървите с махмудии и рубета...“⁵. По-късно образът на натруфената Шакире, изрязан на прозореца, е даден по същия начин. Тя изглежда по-скоро на източна принцеса, „с пъстри прежди и сноп златна тел в ръце“. Външният вид и дрехите на Люцкан като че са взети направо от някой сецесионен гардероб. Самото описание на обществото преди войната в „Последна радост“ можем да възприемем като история на градския начин на живот във времето на сецесиона.

Така сецесионната школовка се пази в езика на сравненията, в гледната точка, в неепичната рамка, в която поставя Йовков разказа си. С други думи, Йовков сякаш продължава да чете сп. „Художник“ и тогава, когато то спира. Помни не само стилистиката му (затова Чаталджанското поле е станало на „посърнали пустини“ в „Те победиха“), но и съдържанието му. Асоциативната му памет често като че ли се връща към него (например когато гледа скулптурната фигура „Те победиха“, разказвачът-есеист си спомня за малката, „но тъй хубава песен за „Вола“ на Кардучи, публикуван години преди това в списанието.

Войните са несъмнен преход в световиждането и съответно в творческия метод на писателя. Психологическите случки, които започва да разказва, и които му дават критическия етикет „психологически реалист“, не отменят неговата лирическа „сецесионна“ памет. Но именно от този период нататък сецесионните жестове в неговата проза не допират само до стилистични особености, а по-скоро функционирането и въздействието им като видяна или създадена Красота. Светът

⁴ Генова, И. Цит. съч. 303.

⁵ Цитатите са взети от Й. Йовков. Събрани съчинения в 6 тома под редакцията на С. Султанов, БП, С., 1976.

съществува много по-красив в Йовковото съзнание и самият той работи съзнателно за това. Затова създателят на красотата може и във войната да види красива картина – не защото не отрича войната, а защото чрез красотата самия себе си спасява (знаем, че идеята е мултиплицирана в разказите му).

Българските семиотици дадоха много да бъде позната Йовковата знакова природа. Но Йовков употребява „знаци” и „знаци”. Един тип знак е развързаната кърпа на Нонкината майка от „По жицата”, друг тип знак е цъфналата слива, под която точно е седнал дядо Гуди от „Индже”, или шипката, под която седят, покрай която минават и до която умират земяците от „Земяци”, или белият и черният кон във „Вълкадин говори с бога”, или почервенелият прозорец (в същия разказ), или най-сетне черната луничка на бузата на Цветана от „Последна радост”. Единият е предметен знак, другият е декоративен. Образният символизъм в творчеството на Йовков понякога може да означава точно една словесна винетка в пейзажа. Тези “декоративни” знаци, устойчиви фигурални мотиви, нарекохме декоративни „сецесионни” жестове у Йовков и те действително могат да се открият в изобилие в разказите му. Бихме привели като примери още много други, лесно разпознаващи се и символно, и стилово като сецесионни.

Най-общият въпрос, който в края на краищата може отново да повдигне подобно обръщане на Йовков към най-ранните му творчески прояви, е: трябва ли да „тактуваме” вечно едни и същи класификации на модернизма – индивидуализъм, символизъм, експресионизъм и по-мъглявите на българска почва „-изми” като имажинизъм, дадаизъм, екзистенциализъм? Факт е, че характеристики на сецесиона се съчетават успешно и със символизма, и с експресионизма. Отварянето на темата за сецесиона отново ни напомня, че всяко описание на едно литературно явление няма как да не отсеке множество живи връзки с близки други явления; или пък прилича на сглобяване на „историческата” играчка/пъзел; на някакъв акт на „придаване на историческа триизмерност”. Не е ли винаги време за разглобяване на играчките?

Secession gestures in the prose of Jordan Jovkov
Svetlana Stoicheva

The connection of Jordan Jovkov with the Secession, which reached its peak in Europe during the last decade of the XIX c., goes to his verse published in Hudozhnik 'Painter' magazine – a transmitter of that particular style in the Bulgarian art and culture in the beginning of XX c. Even more so, his verse do not seem to have casually appeared in that “casual” magazine. His part-taking in this garish Secessionist magazine is the “ticket” of Jovkov, the modernist, which he never throws away. Furthermore, he even “herbarizes” it in its prose works. The paper puts forward the thesis that the connection with the Secession is not only an interesting “prologue” to the prose-writer, but a stylistic hit which defines its “mature” style.