

1910

Поредица „Годините на литературата”
Книга пета

Водещи на поредицата
Михаил Неделчев, Пламен Дойнов

1910

*Представителната година
Българският модернизъм
Канон и антологии*

Съставители

Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов

© Михаил Неделчев, Пламен Дойнов,
водещи на поредицата, 2011
© Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов, съставители, 2011
© Авторски колектив, 2011
© Издателство „Сиела”, 2011

ISBN 978-954-28-0919-7

Издателство „Сиела”
Департамент „Нова българистика”
на Нов български университет

София, 2011

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>За 1910 година (предговор).....</i>	<i>9</i>
Начала към 1910	
Михаил Неделчев: <i>Синтезът на годината.....</i>	19
Пламен Дойнов. <i>1910 година: хроники и епохообразуващи моменти</i>	29
1910 в литературата	
Николай Димитров. <i>1910 и съдбата на българския модернизъм (Периодизационни и терминологични проблеми).....</i>	59
Антоанета Алипиева. <i>1910 година – споменна снимка на българската полифония.....</i>	74
Михаил Неделчев. <i>Волята за представителност и (може би) окончателност.....</i>	84
Биляна Курташева. <i>1910 – антологийният праг.....</i>	96
Пламен Дойнов. <i>1910 като година на литературата.....</i>	103
Контексти	
Петър Кърджиров. <i>1910 – година първа за филмовото производство на софийския „киноцентър” „Модерен театър”</i>	117
Виолета Дечева. <i>Национално и универсално: Разбирането за национална култура и за национален театър на Пенчо Славейков в „Национален театър” и на Иван Андрейчин в „Книга за театъра”</i>	143

Ирина Генова. *Участието на България на Интернационалната художествена изложба във Венеция/Венецианското биенале през 1910 година*..... 162

Пламен Шуликов. *Иконичен или речеви образ? „Чудесното“ зачатие на новата медийна дилема в класичната утроба на 1910-а*..... 170

Антония Велкова-Гайдаржиева. *Списание „Художник“ на прага на 1910 година*..... 188

Елена Борисова. *Една епистоларна трагедия: агонията на Мина Тодорова в писмата от 1910 година*..... 223

Михаил Неделчев: *Трагическият диалог Яворов – Мина през 1910 година*..... 236

Бойка Илиева. *Кръстопътната 1910-а. Италианската литература и нейната рецепция в България*..... 250

Магдалена Костова-Панайотова. *Руската 1910-а и футуристичният бум*..... 263

Литературата в 1910

Михаил Неделчев: *Литературната идеология на единствената книга, или Защо „Подир сенките на облаците“ наистина е антология*..... 275

Пламен Антонов. *1910, „Подир сенките на облаците“ – конструиране на модерния лирически герой*..... 282

Морис Фадел. *„В полите на Витоша“ като трагедия* 295

Мариета Иванова – Гергинова. *Петко Тодоров: 1910 – годината на драматурга*..... 304

Елена Азманова-Рударска. *Иван Грозев и 1910 г.*..... 320

Катя Зографова. *Митологичната литературна жена на 1910*..... 343

Людмила Стоянова. *„Строители на съвременна България“ като национална портретна галерия. Портрети на политици – Захари Стоянов*..... 356

Сава Василев. *1910: Владимир Василев – „Мисъл“. Любовни и екзотични силуети*..... 370

Яни Милчаков, Младен Енчев. *Славчо Паскалев – критикът на 1910 г.* 407

Приложения

1910 година в събития и дати 469

Книгите на 1910 година 472

ЗА 1910 ГОДИНА

Със сборника „1910“ завършват големите чествания по отбелязване на 100-годишния юбилей на може би най-знаковата българска литературна година. Центрирани предимно около инициативите на департамент „Нова българистика“ на Нов български университет, тези чествания постъпателно надграждаха образа на 1910-а през 2010-а.

Първо в Бургас на 9 април се състоя кръглата маса „Подир сенките на облаците, подир сто лета“, организирана съвместно с Регионална библиотека „П. К. Яворов“. Думите на нея естествено бяха посветени на *голямата, синтезната* книга на Яворов – един от вече традиционните литературноисторически ориентири за 1910-а. Честванията трябваше да тръгнат може би тъкмо по този начин – взгледани повече в едно авторско име, в едно заглавие, за да се продължи с набавянето на следващи значими присъствия.

Някъде тогава започна новото разказване на 1910-а. Всеки можеше да прибави своя разказ към думите на колегите и приятели.

*

В края на април встъпителният текст в „Литературен вестник“ – „1910 година: прилив и отлив“ – гласеше:

Приижда 1910 година. Честванията на нейната 100-годишнина обещават да бъдат интензивни и смислени. Защото, ако тогава Алберт Гечев вижда през 1910-а „един малък прилив“ в литературата, днес литературноисторическите и канонически ефекти правят така, че приливът да изглежда като потоп.

Ритуалите по припомнянето, почитането и четенето неизбежно започват с извикване на имена и заглавия, отдавна станали средишни за канона или задаващи (прото)канонични версии на българската литература – „На Острова на блажените“, „Подир сенките на облаците“, „Българска антология“... Но и Вазов не спи, а печата томчета – „Легенди при Царевец“ и „Към пропаст“, тръгнали из периодиката и от сцената през предишната знакова година – 1907.

Какво става с „признатия авангард“? Петко Тодоров изковава „Змейова сватба“ – мощна грама, но и скрито дребно

заяждане с Яворов, който се заема да му отвърне с „В полите на Витоша“. Сборникът „Мисъл“ (в две книги) окончателно се (авто)монументализира и едноименният кръг вече може спокойно да се разпада. Но не още. Антон Страшимиров издава книжка с разкази и книга с пиеси и те донякъде обезвреждат провала на новата му драма „Над безкръстни гробове“ в Народния театър. Изобщо – каквото и да се случва през 1910 година – тя стои висока и плодovitа. Годината на силната, завършената литература. Годината на проясените литературни личности. Годината на канона, най-сетне.

Но да си спомним, че литературноисторическият смисъл на заниманията с *годините на литературата* не е толкова в обичайното обхождане на каноничните върхове, колкото във внезапните слезания в битови и естетически низини и дори пропадания в микросложетите на литературните неуспехи и на интимитетите, на случайно или нарочно забравените творби, на малките радости и любовните крушения. Затова ще трябва да (пре)прочетем и книгите на Иван Андрейчин, сбурките на Сирак Скитник и Венеамин, единичните шедьоври из периодиката от Дебелянов („Черна песен“) и Вен Тин („В презагвината“, „Грагът“), за които тогава естествено не се знае, че са шедьоври... Ами „Славянска Антология“, поднесена ни от Чилингиров *в чест на празника* – Славянския събор през юни? Ето че виждаме 1910 година и като силна година за „непризнатия авангард“, поел в разни посоки на утвърждаване и недостигнал до тях, поради предстоящото разпадане на литературното поле около началото на войните.

1910-а и като година на любовните кърви и смърти. Драмите започват да оживяват, за да се върнат в литературата. Всичко тръзва на кръв още на 28 февруари в Русе, когато сватбата на българина Юрдан Сакъзов и непълнолетната туркиня Саафет е окървавена от кавалерията – младоженците бягат, но жертвите са над 20. Вещност това е голямото медийно събитие на 1910-а. Било е. После идва смъртта от туберкулоза на Мина Тодорова. И се започва... Годината на естетизирана любов-и-смърт, на преизвикване на преживяването като текст, който трябва да бъде прочетен от *другите*.

Точно тук трябва да бъдем внимателни в четенето на 1910-а. Да видим не само прилива, но и отлива – важният откъс от битие, зеницът, но и предстоящото заглъхване на ли-

тературния персонализъм, оттеглянето от поезията, от писането, от живота и поемането към сцената на историята. В крайна сметка – скорошният разпад и на самата 1910-а, на *годишния формат* в литературата само след няколко месеца, с приближаването и началото на войните.

Но да не бързае толкова. Празникът на 1910 година тепърва започва.¹

*

Месец и половина след това – на 18 и 19 юни 2010 г. – в Нов български университет и в Югозападен университет „Неофит Рилски“ в Благоевград се състоя националната научна конференция „1910“. В нея участваха близо четиридесет изследователи от НБУ, Благоевградския университет, БАН, Софийския университет, Великотърновския университет, Пловдивския университет, Шуменския университет, Русенския университет, Варненския свободен университет, НАТФИЗ...

Конференцията прорасна като разклоняващ се дебят около една от най-привлекателните години в българската литература. Сякаш нямаше изследовател, който да не споделяше тезата, че това е годината, в която се утвърждава персоналистичното ядро на литературния канон от началото на XX век. Но нямаше готови отговори на много други въпроси: Дали наистина това е най-ярката и най-цялостната година в българската литература? Доколко 1910-а е година предимно литературна? Какви съответствия и несъвпадения могат да се открият между литературната, политическата, общосоциалната и общокултурната 1910? Какви преки и задочни диалози с чужди литератури и култури води българската? Какъв край и какво начало съдържа в себе си 1910?

След юбилейните конференции „1956“, „1907“, „1968“, „1989“, провеждани ежегодно от 2006 г. насетне, това беше петият форум от поредицата на „Годишните на литературата“ – един проект на департамент „Нова българистика“ на НБУ, осъществяван през 2010 г. съвместно с Катедрата по литература към Филологическия факултет на ЮЗУ „Неофит Рилски“ – Благоевград.

¹ Дойнов, Пламен. 1910 година: прилив и отлив – Литературен вестник, бр. 16, 28.04 – 4.05.2010.

*

След думите на конференцията, в края на юни друг встъпителен текст в „Литературен вестник“ – „1910 година: наглед и възпяване“ – продължи разказването:

Честванията на 100-годишния юбилей на 1910 година навлязоха в зенита си. На конференцията „1910“, проведена на 17 и 18 юни в София (НБУ) и Благоевград (ЮЗУ), бяха произнесени около 40 доклада – рекорден брой за поредицата „Годините на литературата“. Знак, който сам сочи академичното превъзходство на 1910-а над останалите едногодишни пространства в българския литературен XX век.

На форума Михаил Неделчев разви тезата за свръхпроявената „воля за представителност“ през 1910-а. Споделен в обкръжението на други тези в София и Благоевград, този възглед ни отведе до идеята за рязкото повишаване на коефициента на *нагледност* на 1910-а.

И наистина – годината се опиянява от това да се самопосочи. Всичко в нея като че ли напират да се удостовери чрез гледка – да наличества, да се определи и прояви. Литературата казва от почти всяка книга: „Аз съм! Ето ме! Има ме!“

„Българска антология“ на Подвързачов и Дебелянов представя стиховете „с портретите на авторите“ (не всички, но почти). В „На Острова на блажените“ Славеилов чрез художника Никола Петров се разорява в скицирани портрети, сред които дори заема два на образа на Мара Белчева. Яворов *отбира* стиховете си в „Подир сенките на облаците“, за да се види *като за последно* в поезията и да поеме към драматургията, защото там – от сцената – ще го видят по-добре. Вазов не толкова със стихосбирката „Легенди при Царевиц“, колкото с драмата „Борислав“ превзема Народния театър и така визуализира отново своята популярност-патриархалност. Всички други писатели се опитват всячески да бъдат видяни – да оставят наглед, да въздействат чрез самото си видимо присъствие.

Точно така. Литературноисторическата стойност на една година на литературата се измерва и с възможността да бъде *показана*.

Разбира се, всичко това има пряка връзка с бума на фотографията и с откриването на кинематографа.

Както разкри отново на конференцията Петър Кърджиев, през 1910-а започва филмопроизводството на „Модерен

театър“. Тръгва се с *изглед* – така наричат жанра – „Българската армия“ (да я видиш и да трепнеш от гордост и от мерак да тръгнеш *на нож* към Турция), „Столица София“ и „София и околността ѝ“ (да гледаш центъра и обкръжението на собствения си живот), „Излетът на авиатора Маслеников“ (да съзерцаваш първото издигане на самолет в българското небе, да надникнеш във високите бездни на копнежа)...

Преминаването на Халеевата комета, макар и възприемано като поличба за край на света, не само се наблюдава с трепет, но и се проследява с научна цел от първите български астрономи, които правят и съответните публикации. Опашатата звезда профучава пред очите на целия свят и така глобализира усещането на карнавален край на човечеството. Край, който ще се материализира – вече сериозен до смърт – само след няколко години в Голямата война.

А какво да кажем за демонстративните нагледни на Славянския събор в София през юни – на юнашко-соколските дружества и колективните им упражнения, показани от руси, чехи, сърби и българи (внушителни *живи картини*), на съпътстващите събори на пчеларите, на журналистите и пр.

Останали са и *снимките от 1910* – от русенките кървави заговезни, от Славянския събор, от Львов мост и Народния театър... Но и много снимки са изчезнали още в недрата на 1910-а: Яворов така и не успява да открие „стъклата“ (разбирай „негативите“) на последните снимки на Мина Тодорова, правени в едно парижко студио. Френският фотограф казва, че ги е унищожил. Така се губят част от трагическите следи на 1910-а... А може би историята си знае работата и иска да останем слепи за агонията на невъзможната любов.

И накрая – самата конференция „1910“ през 2010 се превърна в наглед за значението на 1910. Още едно доказателство, че още и още искаме да гледаме, да притежаваме, да живеем най-богатата година на литературата на българския XX век.²

² Дойнов, Пламен. 1910 година: наглед и възпяване – Литературен вестник, бр. 23, 23 – 29.06.2010.

*

Честванията не спряха с това.

„Литературен вестник” посвети на годината специалната си тематична част от брой, в който представи няколко от докладите, четени на едноименната конференция в НБУ³.

Отгласи от *Юбилей на 1910-а* се чува на 16 юли в Поморие на конференцията „Аз не живея, аз горя”, състояла се по повод друг *Юбилей* – 110 години от *Анхиалския дебют* на П. К. Яворов⁴.

Скоро след това Михаил Негелчев събра текстовете си за 1910-а в книга⁵. Представи я на специална вечер, посветена на 1910-а в рамките на празниците на изкуствата „Аполония” в Созопол. Към двата текста, четени на конференцията в НБУ, Михаил Негелчев прибави в книгата си другите си *Юбилейни* текстове, създадени през 2010 г. – „Литературната идеология на единствената книга” (за „Подир сенките на облаците”), „Трагическият диалог Яворов – Мина през 1910 година”, „Два „забравени” текста на Петко Тодоров и Пейо Яворов от полемиката около Славянския събор в София”.

В самия край на 2010 г. Институтът за литература на БАН организира конференция, центрирана около *антологийната идея* в българската литература и отново привлече за отправна емблема 1910-а с нейните първи антологични проекти.

Разказите на/за 1910-а със сигурност няма да приключат с края на нейната 100-годишнина. Към печатарските машини и електронното пространство пътуват нови сборници и авторски книги, вероятно.

*

Сборникът „1910” съдържа текстове, представени за първи път на едноименната конференция през юни 2010 г. Концентрирани както около общото осмисляне на значението на 1910-а, така и върху отделни ключови творби и автори, проя-

вени в нейния календарен диапазон, тези текстове демонстрират събитийната и литературната *преизпълненост* на *онези* дванадесет месеца.

През 1910-а литературата се състоява като *събитие*, точно – като поле, наситено от събития, които придобиват мълниеносна важност, но и излъчват трайни ефекти. Какво ще рече това? Чрез своите най-изтъкнати представители и институции българската литература откроява собствената си значимост в социалното пространство, като същевременно започва да прояснява собствения си образ чрез серия от *бъдещи образцови* произведения, които през следващите години ще стават все *по-образцови*, т.е. ще придобиват каноничен статус. В перспектива много събития могат да бъдат преценени и като *началото на края*, защото стартират ерозиращи деавтономизиращи литературното поле процеси, но в контекста на 1910-а надделява демонстрацията на зрялост, на пълнота на литературните присъствия и осъществявания, които в литературноисторическа проекция очертават това време като едно от най-наситените, най-плодоносните. Но което е и по-важно – то е сред най-възхвалваните за по-нататъшни литературни търсения. Редица следващи години *пограват* на 1910-а, следват примерите ѝ, дори я преписват.

Можем да го кажем и така: 1910-а е най-влиятелната година в историята на българската литература.

Пламен Дойнов

³ Вж. *Литературен вестник*, бр. 23, 23 – 29.06.2010.

⁴ Вж. материалите от тази конференция в: *Аз не живея, аз горя. Материали от Втората национална конференция в Поморие, организирана по случай 110 години от Анхиалския дебют на Пейо К. Яворов и Националните поетични празници „Яворови дни”*, съст. Светла Проданова, Георги Райков, Поморие, 2010.

⁵ Негелчев, Михаил. *1910: Сюжети от една литературна година*, С., 2010.

НАЧАЛА КЪМ 1910

Михаил Неделчев

СИНТЕЗЪТ НА ГОДИНАТА

Четем отново и отново 1910 година и интуициите ни се потвърждават: това е година хем компактна, цялостна, година някак закръглена. Но и година, която не е междинна, не и самостоятелна. Постоянно се напраща изразяването в различни форми усещане на самите колективни играчи, на персонажи, дейтели и наблюдатели за достигнат предел, за някаква завършеност, за изчерпване на възможностите за действие, за развитие. Това общо умонастроение от епохата, от самите месеци на 1910 г., се валидизира и днес, от нашите проучвания сто години по-късно.

Но и веднага трябва да направим важна уговорка: достигнатият предел в тази година не означава път към разпада на обществени връзки и на лични проекти. Не се разразява в която и да е зона на битието стихийна и неугържима деструкция. Просто не се наблюдава инициране на нови сюжети, на нови мегапроекти.

Публично представеното е плод на едно приключване, на равностметки, на слагане на акцент върху досега направеното. Въпреки множеството конфликтни сюжети, все пак можем да говорим за консолидация, отколкото за усещане за непоносимост вътре в българската общност. Дори и що се отнася до масовите нагласи, нещата някак се закръглят, дооформят, без да имаме основание да ги описваме като прояви на гигантско разочарование и радикална критичност (дори и при белязалата с голям минус точно тази година от управлението на демократите „Русенска случка“).

Погледната в чисто политически план тази последна година от управлението на демократите (започнало през 1908 година) завършва на 9 март 1911 г. с оставката на правителството на Александър Малинов. В следващото правителство министър на просветата става Стефан Савов Бобчев и според

почти канонизираната версия се разправя с интелектуалците, близки до демократите (и на първо място с толкова яростно нападалия го по време на Славянския събор Пенчо Славейков; в полемиките Бобчев е „СеСе“, а Пенчо Славейков „ПеСе“, като Славейков е назовавал списанието на Бобчев „Българска сбирка“ *Българска сбирчина*).

През 1910 г. обаче демократите завършват едно свое важно дело: чрез серия от височайши посещения в някои от столиците на Великите сили (Париж, Цариград и Петербург), чрез разнородни договори, както и благодарение на успешни визити в София, се утвърждава обявената още през 1908 г. независимост на България. Тя е призната, Фердинанд може легитимно според нормите на Европейския концерт да носи титлата „цар“. Нормализират се отношенията с Русия и Турция. Или поне така изглежда през 1910 г., въпреки налагащото се алтернативно усещане, че точно с Турция предстои война.

Същевременно по отношение на тази обща (според нас) характеристика за приключването, закръглянето, затварянето, съществува изоморфизъм между различните нива и сфери на общото битие. И особено между политическата сфера и сферата на културата, изкуството и литературата. В литературата най-важните книги, централните творби, които предизвикват вниманието на публиката и отзивите на литературните, са точно текстове-равносметки, произведения свръхабмициозни, книги събиращи и пренареждащи: „Подир сенките на облаците“, „На Острова на блажените“, „Българска антология“, „Змеѝова сватба“, „Легенди при Царевец“ и толкова още други. 1910 година е и година на силни изяви на политическите писатели. В нейните месеци се появяват представителни съчинения на литературни историци и критици, които осмислят дотогавашния ход на българската литература – на д-р Кръстев, Боян Пенеv, Алберт Гечев и мн. др. Тетралната култура застава в напредна позиция спрямо литературната култура – но някак с поглед в страната на литературата. За всичко това говоря в доклада си „Волята за представителност и /може би/ окончателност“. Тук, в този *Синтез* само искам още един път да посо-

ча, че наистина на всички нива на българското социално живеене се наблюдава точно този феномен на приключването на някакви цикли, на слагането на ефектни поанти.

Удивителното е, че еѝ така, сякаш от нищото, именно през 1910 г. в най-различни среди се появява темата за войната, за неизбежната война с Турция. Отминали са времената на еуфория около Младотурската революция, включително и дните от похода на четниците на Сандански и Челнопеев към Цариград в помощ на младотурците при техния контрареврѝт. Темата за войната някак набѝбва, почва да звучи отвсякъде. Дори Пенчо Славейков в отговорите си на известната анкета на сп. „Съвременна мисъл“ по *македонския въпрос* декларира без каквато и да е уговорка: „Поеѝтът казва: война! Какво казва политикѝт, не зная. Не вярвам да каже и той това, макар да го мисли.“ А какво по-приключващо предишните цикли от войната. През 1910 г. зрее българският обществен консенсус за невѝзможността основната национална задача за обединяване на всички бѝлгари в една свободна дѝржава да бѝде решена мирно, без екстремното усилие на самата непопѝлила всичките си потенциални пространства българска дѝржава. През 1911 г. за всички войната вече е решен исторически факт – трябва само да се обяви, да се реализира. Очевидно има случаи, когато и общонационалните събития първо се случват като колективни фантазми, като общи стремежи, а едва впоследствие добиват плѝт – сякаш другояче не би могло и да бѝде.

Избирам три сюжета от годината, които могат да засилят нагледите, да илюстрират евентуално някои от тезите в този *Синтез*. И трите са по-скоро политически. Ще ги дам хронологически.

Първият е за посещението в Санкт Петербург по покана на руския император Николай Втори на цар Фердинанд в началото на месец февруари. Придружен от министѝр-председателя Александѝр Малинов (хроникѝрал това събитие в мемоарите си „Странички от нашата нова политическа история“) и от министѝра на външните работи генерал Папѝриков, царят остава в руската столица и в Царское село неестествено дълго (близо

две седмици) и това поражда и в България и в Русия слухове за особения, изключителен характер на мисията му. По-късно, при вестта за избиването на царското семейство от болшевиките, Малинов пише: „още виждам пред себе си крайно свенливия човек с добри сини очи”. Разказва, че след краткото пребиваване в Царское село са били настанени в Зимния дворец в Санкт-Петербург. И обобщава за ежедневните срещи, за преговорите предимно с висшия чиновник в министерството на външните работи Изволски: „Дойдохме тук да работим, здраво да се сприятелим с освободителката с оглед на назряващите европейски събития, на приближаващата се голяма война, която се чувствуваше, че иде, и в която всеки имаше да преследва своите цели и да осъществява своите идеали; имаше и такива, които я чакаха, за да се реваншират за предишните си несполуки и унижения.”

Публикувах наскоро в сп. „Християнство и култура” (бр. 51, пролет от 2010) студията „Епиката *Пътуване към Петербург* в българската литературна, политическа и религиозна култура от първите десетилетия на XX век”. В този текст доминира твърдението ми, че новата руска столица остава за българите принципно непознаваема, непостижима и че трудно се възприема от стремилите се към нея като град със самостоятелно и сложно битие, че обикновено стремежът е именно среща с императора или поне с имперското и императорското. На първо четене пребиваването на цар Фердинанд и министрите му е пълноценно и ползотворно. Но естествено, голямата част от сякаш постигнатите договорености за бъдещото разпространение на България се оказват ефемерни, неясно фиксирани и очевидно незадължителни за руската страна. Освен това, ще се отнася до конкретните преговори по фиксирането на бъдещата източна граница на България, Малинов прибавя едно загадъчно изречение: „С впечатление съм, че те се саботираха от царя”.

Така, още в самата 1910 г. в обществото съзрява усещането за нещо смътно и неясно при това петербургско официално посещение. От една страна – сериозно, тежко и достолепно, от друга – какви точно са били разговорите, какво наистина е договорено. Вътрешно-политическият преглед на

сп. „Съвременна мисъл”, кн. 3, синтетично предава тогавашните колебания при оценката:

„Какво се върши в Петербург? Не се правят само церемониални посещения. Фердинанд се *бави* там. „Продължителното престояване на българския цар в Петербург се обяснява със сега произходящите *сериозни преговори*. Министрите Малинов и Паприков почти ежедневно посещават министерството на външните работи, дето водят продължителни беседи с А. П. Изволски и А. А. Нератов, завеждащи отдела „Близкия изток” („Русское слово” от 17 февруари 1910). Същият вестник съобщава, че носившите се слухове за военна конвенция между България и Русия сега намират реално потвърждение. Какво действително е вярно в това съобщение? Не са ли опасни подозренията, които обгръщат тая визита? Какви са тия преговори? – В Народното събрание няма депутат, който да иска обяснения. От друга страна в Петербург разни „доверени лица” на Фердинанда го опровергават. Мизерията на България е на пазар. Около тая визита се наговори много за Македония. Думите на българските министри са двусмислени и подозрителни. Кадетския в. „Реч” напечата една статия за нашите работи, навярно по сведения от г-н Малинов (тая статия бе превеждана без всякаква бележка в „Пряпорец”), и в нея буквално стои фразата: „*Както се слагат обстоятелствата сега, всяка минута може да очакваме избухване на Балканския полуостров...*” Какво се крие зад тия слухове? Какво се върши за сметка на нацията и нейното бъдеще? Камо грядеши?” (Съвременна мисъл, 1910 г., кн. 3, с. 231).

Преценката за неяснота на договореностите прераства в категорична критичност при съвсем наскоро последвалото следващо царско посещение – този път в Цариград. Не се отстояват българските интереси в Македония и Одринско, царят се поддава на суетата да бъде приет край Босфора с източни падишахски салтанати – е хоровото обвинение. Но тук вече се вклинява и една вътрешнополитическа драма. Така минаваме към втория сюжет.

Това е *русенката случка, русенският погром* – названията в пресата са много. Или: *Сирните кървави заговезни в Русе, 28 февруари*

1910 г. (както пише върху една събитийна пощенска картичка от епохата). Накратко сюжетът: русенският чиновник Стефанов, българин, се залюбва с малолетно турско момиче Саафет Мехмедова (то няма още 21 години, но е над 14); въпреки несъгласието на родителите относно проектираната женитба, казънката отива да живее в дома му; родителите се оплакват в съда и момичето е взето насилно и отведено в полицията; приятели на любимия нападат полицейския участък и освобождават момичето; увеличилата се тълпа празнува, младите се укриват; усетил се безсилен да защити закона, полицейският началник призовава армията да се намеси. (Разказвам съвсем накратко, а иначе историята има повече действия, разгръщи се в два гена.) Резултатът: шестнадесет убити на място, десетки ранени – между тях жени и деца, впоследствие умират и някои от ранените. Скандалът е грандиозен. Из цялата страна се провеждат протестни митинги. Тогава все още не съществува словосъчетанието „непропорционално използване на сила“, но очевидно става въпрос именно за това. Демократите губят голяма част от своята популярност. Въпросът е, че погромът става след изрична заповед от София момичето да бъде върнато на родителите на всяка цена. Властта действа очевидно и прекомерно политически коректно, като подозренията са, че това става и именно заради предстоящата визита на Фердинанд в Цариград. Демек, вижте колко сме толерантни, как пазим правата на малцинствата. Започва голям дебат: кое е по-важно, буквата на закона, включително и неписаното патриархално право или правото на свободен избор на един млад човек, правото на любовта?

В пространна статия в сп. „Демократически преглед“ (кн. 3) със заглавие „Кръвопролитие в Русе“, Стоян Костурков, един от ръководителите на Радикалдемократическата партия, поставя следния въпрос:

„Нима всичките представители на граждански и военни власти извършиха престъплението поради глупост и неразбранщина? Не, това е невъзможно. В извършеното престъпление има участие и неразбранщина и липсата на съобразителност,

но основната, макар и по-далечна причина лежи другаде. Тая причина лежи в системата, по която се управлява нашата държава. България се управлява не по волята на гражданството, не според неговото разбиране, а по желанието и волята на държавния глава. У нас се просто играе на парламентаризъм и конституционализъм. Във всичко и навсякъде изпъква личната воля. Личният режим почти безпрепятствено се шири.“ (с. 322). И по-нататък добавя: „Русенското клане не е гребна случка, а е събитие от грамадно значение.“ (с. 330)

В много текстове се подхваща темата за атмосферата на милитаризъм, за особената привилегированост и отчужденост на армията от цивилния човек. И не е случайно, че това се говори точно в същата тази 1910 г., когато се разпространява мълва за предстояща война с Турция.

И тук пък ние с късна дата трябва да поставим въпроса за ролята на гражданския фактор в цялата тази история: съвсем очевидно е, че голямо значение за възникването на масите (по Канети, пак от Русе), на приветстващата и празнуващата тълпа от българи, които вият и хоро, има фактът, че момичето е туркичче.. Ясно е, че не би имало подобен ажиотаж, ако това бе банална история за неodobrena докрай от старо-хоро любовна връзка между съплеменници. Та какво по-възбуждащо за тълпата от това, да присвоим от бившите поробители едно тяхно женско чедо? Не дай си Боже, ако трябваше да дадем наше момиче българче в турски дом!

Малко по-късно, пак през годината, се намесва и литературата. В Сливен, в печатница „Българско знаме“, с автор Иван А. Капиков, излиза книга със заглавие: „Къдънчето Саафет е сега покръстената Руска и любовта и с Йордан Стефанов“ и подзаглавие „Русенските кръвопролития“.

А инак още по-гневен е широкият социалист Кръстьо Пастухов в статията „Русенският погром“ от сп. „Съвременна мисъл“, кн. 4:

„С червенина от срам трябва да се покрие лицето на оня юрист, който би се одързостил да твърди, че властта в Русе е действувала брутално за защита и за запазване на авторитета

на законите и съдебните решения, както и че кръпопролитие-то е било продикувано от една *необходимост*...

Държава, която за запазване само на авторитета на законите има нужда да стреля върху жени и деца безразборно, е далеч от представата за правов ред; тя се рисува като такава, гдето анархията и беззаконието са най-голямата държавническа добродетел.” (с. 312).

В спомените си Александър Малинов тъжно отбелязва това печално събитие: „След като бяха уредени с Цариград протоколните въпроси по посещането ни, когато вече се стягахме за път, дойде неочаквано така наречената навремето си русенска случка.(...) без малко щеше да предизвикат отеглянето ни от власт и осуetyаването отиването ни в Цариград(...) Тая нещастна случка даде повод, особено на крайните елементи, да атакуват армията жестоко, заедно, „възпитана в кастов дух”, не ценяла свободата, ни живота на гражданите.”

Ето колко крехко и уязвимо може да бъде политическото битие в условията на видимо успешен мандат, но и на крайна пренапрегнатост, на една свръхизнервеност от възможността националната обединителна задача да не бъде решена.

И третият, последен от нашите примерни/символически сюжети: сюжетът за колебанията на Екзарх Йосиф между Цариград и София през цялата 1910 година – също получил ярка публичност. Стоотици и стотици са предложенията и съветите, които ваят към Екзарха – към този човек-институция. Стоотици и стотици са неговите срещи в София – с политици, публицисти, църковници. А по време на посещението на Царя и Малинов в Цариград, се обсъждат с Великия везир вариантите за смяната на главата на българската църква или за начина на интронизация на наследника при очакваната смърт на болния Екзарх Йосиф (доста цинични разговори, въпреки, тъй като Екзархът живее още пет години). Най-обсъжданният въпрос е за седалището му – дали и напред да остане в Цариград, или да се премести окончателно в София или дори евентуално във Велико Търново. И около този акт се сплита цял възел от проблеми: ще се постигне ли вдигане на схизмата

спрямо българската църква, ще има ли възможност Екзархът да упражнява своето влияние и институционална власт спрямо свещениците и учителите и от диоцезите с българско население извън границите на тогавашната българска държава, ще може ли и напред Екзархът да бъде застъпник на общобългарските интереси пред султана и везирите му и пр., и пр. Цялата тази проблематика се обсъжда непрекъснато в пресата и край Босфора, и в полите на Витоша. И отново стоят погледенията, че кобурската династия играе двойна и тройна игра: вече при завръщането на Екзарха в Цариград, принципите Борис и Кирил уж случайно се срещат с вселенския патриарх при посещение в църквата на Фенер, със същия този, който упорито отказва каквито и да е разговори за вдигането на схизмата, както и въобще контакти с Екзарха.

И да се върнем сега, след като трите сюжета придадоха известна плът на повествованието, към изходните хипотези на този *Синтез* на годината. Нашите формули настояваха на това, че интуициите ни говорят за година на приключването на циклите, за година всъщност позитивна, включително като стопанско-икономическо развитие, за някак спонтанно съграждан консенсус по отношение на неминуемата война за отстояване на българските национални интереси. И аз мисля, че тези формули остават валидни, макар да се нуждаят от съществени уточнения и допълнения.

Защото ако се вгледаме във вътрешността на социума, ако се питаме за стабилността на социално-психологическите нагласи, ще видим нестабилност, уязвимост, готовност за преформиране – макар общата посока да остава една. Вземите решения и на политическо равнище остават някак вариативни, неокончателни. Външнополитическите договорености остават също някак недоизречени, нефиксирани твърдо. Оттам и тази година на приключването и закръглянето стои някак застрашена, крехка в привидните си консенсуси.

Така става проблематична тезата за изоморфизма между различните равнища и сфери на общосоциалното битие. Не, разбира се от типа на радикалното противопоставяне и не-

съвпадение на формите и смислите от 1907 г. на вътрешно-политическо управленско мислене и действуване и формите на осъществяване и опубличностяване на становищата и артефактите на писатели, публицисти и въобще хуманитарни интелектуалци (вж. студията ми „Годината на интелектуалците“ от в. „Култура“ и от сборника ни за 1907 г.). Елементи на изоморфизъм наистина се наблюдават, но все пак конфигурациите на приключване на циклите и на представите, усещане на завършеност са от различни типологии. За разлика от политическата сфера, където не се формират твърди окончателни перспективни гледища (с изключение на спонтанния и наивен консенсус за неизбежната и необходима война), в литературата, в театъра и в живописа, в сферата на монументалните писателско-политически осъществявания се предлагат наистина завършени, свръхпредставителни и свръхамбициозни, излъчващи воля дори за окончателност при оформяне на съответната литературно-културна личност. Можем да определим 1910 година като героическата и последна година на най-силното време на българския литературен и културен персонализъм.

В перспектива литературната 1910 г. се оказва много по-щастлива от политическата 1910 г. нейните постижения, нейните основни явления стоят стабилно, обогатяват се от прочитите през следващите сто години. Докато част от уж перспективните политически сюжети в последна сметка се разпадат, защото са прибързано приключени и затворени, недоговорени.

А ако все пак толкова много ни липсва войната, която нашите дягровци оставят за година и половина по-късно, то в 1910 г. все пак се разгръща една малка, все пак предимно вътрешна, но с геополитическа проблематика виртуална война – около т.н. Славянски събор. Но за това – в специалния ми доклад от нашата Конференция.

*13-15 юни 2010 г.
София*

Пламен Дойнов

1910 ГОДИНА: ХРОНИКИ И ЕПОХООБРАЗУВАЩИ МОМЕНТИ

*С душа от съттен страх обзета
стоиш пред твоите врати –
о, деветстотин и десета,
кажи, какво ни носиш ти?*

*На нашите родни небосклони
какъв ти блясък ще дадеш?*

Така започва стихотворението „1910“ на Димчо Дебелянов. Подгал глава през прага на новата година, все още непризнатият поет се пита в поредица от неутешими и иронично заострени въпроси:

*На царя нови ли корони
от кръв и пот ще изплетеш?*

*На Takeв – фокуси ли нови,
а на Малинов – сън баажен?
И ти ли в златен съд отрови
ще ни поднасяш всеки ден!*

*През теб Иванчо ли ще скаочи
в далечно Немско зает нов,
а Ляпчев ритник ще получи
за своята пламенна любов?*

Да видим как се събват реторическите питання на Дебелянов. Но преди това – поне за минута – и ние да застанем на прага между 1909-а и 1910-а.

Новогодишен грамофон

София среща Новата 1910 година с *вероятно* 96 хиляди жители¹. Някои от тях купуват за подарък *крайона* „ОУА” – „парфюм в кристализирано състояние”, „най-чистият в света”, „съдържа 99 % благоуханни материали”, или избират някой от продуктите на „Идеал” – например водата, която е „призната като най-добро средство за коренно унищожение на пърхута” и „спира съвършено пагането на косата, предизвиква бързото ѝ растене и запазва дадената форма на фризура през целия ден”. Или пастата „Идеал”², или... Прижата за тялото, за неговия безукорен вид ще овладява все повече слоеве от младото градско общество. *Как изглежда човек* – ето въпросът, чийто отговор ще бъде сред най-важните от началото на 1910-а насетне.

Но може би най-шикозният и ценен новогодишен или коледен подарък е грамофон от марките „Лорд” и „Монарх”, тип „Пишуц ангел” – с тропнецова пръчка. Както обявяват рекламите, грамофонът има почти вълшебно присъствие – „пее, говори, смее се, свири, играе. Амизира всички.”³ Това е колкото знак за оформяне на нов образ на *забавляваща се* градска общност от началото на XX век, толкова и възможност да *чуе* 1910 година. Посрещащите Нова година слушат „чудесни български новости”, между които се чува много *изпят плач* (и „Заплакала е вдовица на македонска граница”, и „Заплакала е гората” в изпълнение на оперния певец К. Михайлов), пъстри *етнически ритми* (пайдушко хоро, ръченици и ориенталски ключек, изсвирени от оркестъра на В. Швертнер), набрали популярност *градски шлагери* като „Чакам, чакам цяла нощ” и „Аз съм мома англичанка”, изпяти от госпожица Иванка Илиева.⁴ Последната песен вероятно е с познатия от по-късно текст, в който пеещата *изматана от любов* жена (вече ни *вдовица*, ни *мота*) решително обявява:

*Гори, торета тинавам,
тен не те е вече страх,
ще идя да го дира
изматника си аз.*

Поклащащите се в шлагерната мелодия танцуващи хора в новогодишната нощ срещу 1 януари 1910-а едва ли предполагат, че зад пелената на сантимента все повече ще попадат във fasciniращия обхват на възжеланата от колективното въображение *фатална любов*. Легенди за имамени любови, обречени любовници и смъртни взаимности ще извират от самото сърце на обществения български живот, ще го насищат с трагически обрати, за да бъде преживяван отново и отново като извънредно битие, в което българското ще се опита да се саморазбере.

Иначе новогодишната нощ на 31 декември срещу 1 януари протича по обичайния дворцов протокол. Половин час преди полунощ поканените на приема в двореца заемат местата си в белия (танцувалния) салон. Точно в 12.00 часа – в полунощ – царят и царицата, последвани от князете Борис и Кирил, влизат в салона и поздравяват присъстващите. От специална естрада цар Фердинанд вдига тост за новата година. Премиерът Александър Малинов отговаря на тоста и дъамата с царя ритуално чукват чаши. Там са всички министри от управляващия кабинет, дипломати и пълномощни министри, високоставени граждани. Приемът приключва към 2 часа след полунощ, след което гостите се разотиват „по домовете си, а други по баловете”. Настроението е приповдигнато не само заради празничната нощ, а защото „липсата на буреносни облаци на нашия небосклон поне в началото на новата година даваха възможност радостта при посрещането ѝ да бъде по-голяма, отколкото лани”⁵.

Така започва 1910-а. Във фунията на новогодишния грамофон къкрят гласове и копнежи. Нека от тях изтеглим онези, в които проговаря годината с цялото ѝ многоизмерно разнообразие.

¹ Вж. *Населението на София – Ден*, бр. 2067, 1.01.1910.

² Вж. рекламите в: *Ден*, бр. 2067, 1.01.1910.

³ Вж. рекламата на грамофони в: *Ден*, бр. 2066, 31.12.1909.

⁴ Вж. пак там – *Чудесни български новости*.

⁵ *Новата 1910 година – Ден*, 3.01.1910.

Епохообразуващи моменти в 1910-а

Работата върху определено едногодишно пространство изисква внимателно историческо преобразуване на календарното време. Изследователският поглед би трябвало да улови кога *спира* времето, за да се изрази и да направи такава смислоспоражаща *пауза*, в която епохата постига своята максимална изразителност.

Вече сме имали възможност да предложим, че за да постигнем това, е необходимо да имаме съчетание между по-популярния модел на *хрониката* и другия модел на *проблемните времеви съставяния*, концентрирани в темпорални точки на изразителност, в които годината проговаря като уникален културно-исторически хронотоп.

За 1910 година обаче може би е по-подходящо да изпознаме понятието „епохообразуващи моменти“, което заемаме от Яус в леко изменена вариация – като концентрация на текстове и събития, които завършват една епоха и отключват друга, но и центростремително събират и синтезират характеристиките на един времеви отрязък. Можем да проверим хипотезата, че *1910-а представлява времето на най-ярка изразителност на литературни и културни тенденции*, проявени в началото на XX век.

Да се опитаме чрез бързото сплитане на различни видове хроники да открия и археологизираме три *епохообразуващи момента* в 1910-а.

*

Първият момент: забранетата, невъзможната, естетизираната любов

На 28 февруари в Русе местната полиция и специално извикана войскова част отбиват сеч и огън срещу гражданството, събрало се на касапския мегдан и на улица „Александровска“ – убиват на място 16 души, десетки раняват, някои от които по-късно умират от раните си и така жертвите достигат 27. В основата на кръвопролитие в Русе, станало известно като *кръвавите заговезни*, стои любовната история между

16-годишната туркиня Емине Саафет Афуз Мехмедова и 32-годишния българин Юрган Стефанов. Спасявайки множество детайли, само ще отбележим, че след като бащата насилва прибира дъщеря си, за да не допусне да се събере с възлюбения си, тълпа от приятели на Стефанов шурмува къщата на Саафет, но полицията ги отблъсква. За по-голяма сигурност момичето по-късно е прибрано в полицейския участък, но същата тълпа напада самия участък, отвлеча Саафет, завежда я при бъдещия ѝ съпруг и извиват хоро на „Дунавски булевард“, на което се хваща и влюбената двойка. Малко след това влюбените се оттеглят и отпътуват от Русе. През това време окръжният управител съобщава за събитието в София, откъдето му заповядват (най-вероятно самият вътрешен министър Takeв) да върне обратно момичето, да изпълни закона. После приставът Петков повиква войската и вместо да потърси Саафет в тълпата, предизвиква разправата с множеството, част от което дори не подозира за любовната история, а просто гледа или участва в традиционното кукерско шествие на Сирни заговезни.⁶

Същата година на 12 срещу 13 юли в санаториум в Берк, Франция умира от туберкулоза Мина Тодорова – недосъбдналата се любов на Пейо Крачолов. Тази смърт преобръща писането и живеенето на автора Яворов и слага началото от поредица смърти, fasciniращи с естетическите предизвикателства, които носят. Крачолов не е допуснат да види за последен път любимата си, въпреки настояването му в писма до братята ѝ, сред които е и другият член на кръга „Мисъл“ – Петко Тодоров.⁷

Да умреш за любовта – вече се превръща в тъмна, но красива и магнетична норма на (не)битие, с която все повече личности започват да се съизмерват. 1910-а отваря врата към (не) битието за българската литература и култура – не само като

⁶ Тези данни са по: Костурков, Ст. *Обществен преглед. Кръвопролитие в Русе – Демократически преглед*, кн. 3/ 1910, с. 318–331; *Кръвопролитие в Русе – Ден*, 3.03.1910; *Кръвопролитие в Русе – Ден*, 3.03.1910.

⁷ Вж. писмата на Яворов, съответно до Петко Ю. Тодоров и до Никола Ю. Тодоров в: Яворов, П. К. *Събрани съчинения. Т. 5*, С., 1979, с. 123, с. 210.

символно-алегорическо пространство в художествения текст, но и като действителен копнежен изход към *друго присъствие*.

*

Вторият момент: сянката на изгнанието, (не)завършването на държавността, историзирането на съвременността

Славянският събор в София през юни и замесването в кампанията „за“ и „против“ него на редица български писатели и литератори е своеобразна *следа* от гражданската активност на 1907-а. Но в случая събитието е *разделно* – след него съдбите на мнозина писатели ще променят траекториите си. Това е точка на сблъсък, предопредила езиковото поведение не само на Пенчо Славейков, но открила и перспективата на една невъзможност да се обитава реално българската действителност от новия тип интелегент. В 1910-а наг българската култура пропълзва – все още невидима – сянката на изгнанически избор.

През годината се реализират посещения на Фердинанд в Петербург, Цариград и Париж, които от гледна точка на външнополитическите си резултати, могат да бъдат преценени единствено като неуспешни. Новопровъзгласеният цар още се опитва да намери признание – но нито успява да сключи съюз с Русия, нито нов търговски договор с Турция. Бавят се и конституционните промени в България, чрез които княжеството вътрешно да бъде припознато като царство.⁸

Българската държава поддържа състоянието си на *незавършеност*, в което личи очевидният стремеж на Фердинанд, подпомогнат от все по-угодническото поведение на Малиновото правителство, да разшири до крайност властта на монархическата институция.

Опитите да се търси отговорност от бившите управляващи, които прорязват цялата 1910 година, остават провлечени, развоени и нерешителни между желанието наистина да се потърси възмездие за безскрупулното управление до 1908 г.,

но и да не се засегне честолюбието на монарха.⁹ 1910-а показва как „личният режим“ вече се е превърнал с постоянен, системен проблем за функционирането на трансформиращото се в царство княжество.

Съчинения като „Строители на съвременна България“ дават друго измерение на съвременността чрез историзиране на близкото минало. Симеон Радев предлага друга, *възвишена* версия на участието в политиката.

Неподатливи към структурирането им в *епохообразуващи моменти* остават събития като ремонта на кабинета на демократите през есента, който подсказва скорошния му край през следващата година (отговорният за масовото убийство в Русе вътрешен министър Михаил Такев е преместен за министър на железниците, пощите и телеграфите); постоянните разкрития на афери (по откриване на комарджийница във Варна, по раздаване на подкупи при търгове във вътрешното министерство, по сключване на 15-милионен заем от софийския общински съвет и недоизясненото получаване на 9000 лв. от съветника Георги Данаилов и пр.); приемането на закони за лозарството и овощарството, за мерките и тегликите, за празниците, за учредяването на кооперативна банка; пускането на нови жп-линии от Кюстендил до турската граница, Левски – Свищов, Търново-Трявна-Плачковци-Борушица и Пловдив-Чирпан и др. За времето след 1900 г. бюджетът на държавата нараства със 100 милиона лева – достига 178 500 000 лева, заради което се увеличават приходния данък, поземленият данък и данъкът върху сгради.¹⁰

Тези събития, сами по себе си са важни за 1910-а, по-скоро се вписват в общия поток на случванията от началото на XX век, без да успеят да се конфигурират в специфични времеви обрати.

⁹ Вж. например за това: Костурков, Ст. *Обществен преглед. Делото на бившите министри в Народното събрание – Демократически преглед*, кн. 1/ 1911, с. 85–100.

¹⁰ Вж. Стойков, В. Цит. съч., с. 40–41.

⁸ Вж. за това в: Стойков, В. *Политическата 1910 година у нас – Българска сбирка*, кн. 1/ 1911, с. 39–44.

Третият момент: небесни знамения, очаквания за край, приключения

Преминаването на Халеевата комета през април и май, предизвиква апокалиптични вълнения и всякакви сериозно-иронични изпълнения по вестници, будоари и кръчми. Цялото човечество, България и нейните жители си играят на апокалипсис. Но пък новите български астрономи броят около телескопите с научна цел, макар да признават, че резултатът от това „бгение в обсерваторията на 5 срещу 6 май“ – когато Опащата звезда преминава някъде близо в софийското небе – е „досуц скромнен“¹¹.

Небесното знамение обаче изпълнява друга, *тетанаучна*, роля; то сякаш запалва въображението за Край. Усещането за финалност, за приключване на едно време и излаз към друго време като че ли пронизва 1910-а. Всички бързат да завършат започнати преди това проекти.

Завършва може би най-големият проект на българския литературен модернизъм, наречен на името на списанието/сборника „Мисъл“.

Завършва формирането на автономното литературно поле, което постига през 1910-а фазата на своето функциониране от гледна точка на една (западно)европейска норма. Макар че трябва да признаем частичната привидност на този факт. Нормализацията на полето остава донякъде подвеждаща, поради продължаващите напрежения между стремежа към заемане на държавна служба и възможността за свободен писателски труд.

Завършват множество лични литературни проекти. Ето някои от тях – най-влиятелните: конкурентите Антон Страшимиров и Петко Тодоров оцелостяват образите си на *нови драматурзи* в отделни томовете – „Пьеси“ и „Драми“ – и двата обявени като *тот първи*; Иван Вазов приключва с лирическото историзиране на Второто българско царство с „Легенди при Царевец“; Яворов приключва с писането на поезия и скулптура образа си на поет в „Подир сенките на облаците“; с „На остро-

ва на блажените“ Пенчо Славейков окръгля художествено-философския си проект за алтернативно българско пространство.

През 1910-а пространството се разширява и *настрани*, и *нагоре*. Вече се усеща новата скорост на автомобилите и неговите удоволствия. Основават се първият автомобилен клуб в София и първата авторемонтна работилница. Появяват се три частни автомобилни представителства, внасящи марките Ford, Benz, NAG, Studebaker и др.¹² Удоволствията на автомобилите променят градската среда, правят по-рафинирана възможността за придвижване на човека, дават усещането за *друга свобода* на тялото.

Подобен импулс идва и *отгоре*. Отварят се небесата. На 15 ноември руският летец Борис Маслеников извършва първата демонстрация със самолет в софийското небе. Тръгва от боянските ливади и на височина около сто метра прави по две обиколки над село Бояна и над Княжево. Христо Николов си спомня: „Народът, обезумял от възхищение и радост, просто реवेशе.“¹³ Този полет е запомнен от камерата на прохождащото българско кино. Летенето фиксира въображението в точката на реалния копнеж. Открита е чудодейната достъпност на небето. Безкраят става възможен.

Нека сега обратно – да разгърнем в малки *хроники* – посочените епохообразуващи моменти.

Любов и смърт в точката на канона

След февруарската трагедия в Русе започва да придобива ясен релеф моделът на *съдбовната* и *забранената любов*. Писателите, при това – мнозина и различни, също вървят по ръба на тази забрана. Иван Вазов се увлича по омъжената Евгения Марс. Пенчо Славейков е безбрачна двойка с Мара Белчева. Яворов изпитва цялата трагическа тежест на забраната да бъдат заедно с Мина Тодорова...

¹² Вж. <http://www.carhistorybg.com/history.php?id=12&lid=1>

¹³ Вж. Николов, Христо. *Блещи саеги*, С., 1971, както и в: <http://izsofia.blogspot.com/2009/03/1910.html>

¹¹ Бъчеваров, М. 5-6 май 1910 г. – *Ден*, 14.05.1910.

Медийното събитие на 1910-а – кървавото предсватбено нещастие в Русе – задава други граници на любовната невъзможност. *Единичната* любов облъхва цялата гражданска общност с крилето на смъртта. Можем да търсим също предимно етническите и малцинствено-националните измерения на любовта между *турско* момиче и *български* мъж, както и престараването на властта по повод предстоящото посещение на цар Фердинанд в Турция. Във всеки случай обаче става дума за общностно споделяне на един любовен спектакъл. Това е любов, която е *на показ* и пряко *досяга* гражданството. Да припомним, че бащата на непълнолетната Саафет, съветван от русенския мюфтия, не я дава за жена на зрелия мъж и вече вдовец Стефанов. Именно опитът за отвлечане на момичето от дома ѝ и нейното по-късно „освобождение“ от полицейския участък, извършено от възторжената тълпа, отключва санкционираното от държавната власт насилие. Гражданите направо са въвлечени в любовта и трагедията, като мнозина от тях в началото дори не подозират за любовната завръзка. Участниците в кукерското шествие не знаят за забранената любов между Саафет и Юрдан. Смъртта връхлита върху невинните граждани на Русе откъм облечените във военни и полицейски униформи части – приижда като неразбираемо, но спускащо се от върха на държавата зло, което помита празника и веселието, интимния свят и неговото спонтанно гражданско споделяне. Проигран е модел на любов-и-смърт, сбъднати като апокалипсис на общността.

*

Смъртта проговаря неочаквано силно и също *на показ* в любовния сюжет Пейо Яворов – Мина Тодорова. Литературният залог на тази смърт става все по-висок – и с философско-поетическия дневник на Яворов, и с ускорено написаната от него драма „В полите на Витоша“. Впрочем Яворов вече приключва с поезията – финал, който той уговаря в редица писма, разговори, реплики. Краят на Мина като край на поезията – това е единият модус при културната обработка на тази смърт. Но съществува и друг модус – на театрално-гражданското ѝ прои-

граване, на демонстративното ѝ преекспониране, в чиято стилистика пък ще бъде разположена цялата последвала трагическа любовна история между Яворов и Лора Каравелова. Впрочем събитията сами водят напред. Още в края на 1910-а Лора идва в Париж и веднага се среща с Яворов. Намира го направо на гроба на Мина и (можем да кажем, *с присъщата си тактичност*) му разкрива своите чувства още там – над пресния гроб. Разбира се, това е версия на Яворов, изказана през Н. Найденов¹⁴. От автографа на поета в подарения на Лора екземпляр на „Подир сенките на облаците“ се разбира, че на 9 декември обявяват в ресторант „Дювал“ на булевард „Сен-Мишел“¹⁵. Михаил Арnaudов свидетелства, че „в течение на няколко дни“ той, Лора и Яворов са обявявали там.¹⁶

Но да се върнем още в първите дни на 1910-а. През тематичния фокус на *забранената любов* може да бъде прочетена първата публикация на Яворовото стихотворение „Сафо“ в първа книжка на „Съвременна мисъл“. За пръв и последен път то е придружено от обяснителна бележка, в които личат следните изречения: „С оглед на обстоятелството, че много нейни [на Сафо – б. м. – П. Д.] стихотворения са отправени към жени, някои автори ѝ приписват една твърде реална страст към последните. Девици от висока класа са учили при нея музика и поетско изкуство...“¹⁷

Прекрачващата всякакви морални и екзистенциални граници любов отвежда литературата към внезапни и неподозирани признания за самата себе си. Димитър Бояджиев ще сложи край на живота си само няколко месеца по-късно, макар и през 1911-а. В дъното на тази история ще се мярка силует на невъзможна любов. Пак през 1911 г. Елена Петрунова, тогавашната любима

¹⁴ Цит. по: Найденова – Стоилова, Ганка. *П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му*. Второ преработено издание, С., 1986, с. 444-445.

¹⁵ Пак там, с. 444.

¹⁶ Цит. по: Пенчо Славейков, *П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си*, С., 1963, с. 458.

¹⁷ Вж. *Съвременна мисъл*, кн. 1/ 1910, с. 35-36.

на Дебелянов ще бъде убита от баща си – в една нелепа битова грама на неразбирането.

От 1910-а се състоява своеобразно *канонизиране на любовната смърт*, проиграна колкото в символистическия текст, толкова и наяве. Любовта колкото театрално, толкова и истински ще бъде моделирана в сюжетите на всекидневното – ще прелива от текст към съществуване, и обратно, за да отговори на високото очакване за изключителност на преживяванията на личността, страхуваша се много повече от това да не попадне в капана на бездарния живот, отколкото в инерцията на бездарната литература.

Политически сюжети и литературни рефлексии

През 1908 г. България е провъзгласена за царство. Кабинетът на демократите, начело с Александър Малинов, активно участва в този акт. Въвлеча се и в опитите на новообявения цар да бъде признат и да сключи поредица от съюзи с други държави. Работи върху промени в конституцията, чрез които Княжеството да бъде припознато за Царство.

Фердинанд се е устремил към все по-голямо разширяване на своите пълномощия. Очевидно правителството на Малинов не е съвсем подходящо за окончателното превръщане на монархическата институция в абсолютен център на властта. Затова, въпреки компромисното поведение на демократите, те са подменени от народняци и прогресивнолиберали начело с Иван Гешов още през март 1911 г., а през юли свиканото Пето Велико народно събрание променя конституцията, като дава неограничени права на монарха да сключва договори, които може да съобщава на народното събрание, „когато интересите и сигурността на страната допускат това“. 1910-а остава последното едногодишно стъпало преди личиният режим да се превърне в напълно безконтролен. Упоението от новопридобитата *царственост* на българската държавност блокира гражданските критически рефлексии на повечето български литератори и интелектуалци.

На този фон Иван Вазов довършва един цикъл от реверанси към монархическата кауза, започнат още от 1907-а, когато пише казионния „Пролог“ за откриването на Народния театър и първите си лирически посвещения на Търновското царство, като през 1910-а издава книгата „Легенди при Царевиц“, за която Алберт Гечев преценява, че е „одухотворена историята на второто българско царство, видена чрез очите на един официален наблюдател“¹⁸. Успехът на драмата „Борислав“ също се вписва в промонархическите жестове на поета.

Не само при Вазов – през цялата 1910-а остава видим солидният пласт от казионност в литературната общност. Дори бунтарите от 1907-а утаяват социалните си жестове в салонно-чиновническо поведение или в естетизирани несъгласия със свои предишни опоненти. Големият сблъсък около проведения в София Славянски събор не може да открие автономни субекти със свободололюбиви идеи, заради свързаността на основните участници в дебата с партийни и властови центрове. Заемането на „държавни служби“ от страна на главните критици на събора (в лицето на Пенчо Славейков и Яворов) обезсилва морално-етическия им патос.

В подобна среда изглеждат все по-общосподелими националистическите нагласи – сред обществото и сред писателите. Нетърпението от една война с Турция личи по цялото протежение на литературното поле: Вазов, Славейков, Яворов се изказват в полза на войната. Тези настроения ще ескалират до 1912 г. в трудно удържим *всенароден порив*.

*

През цялата 1910-а в публичността по особен начин се рециклира времето между 1903–1908 г., но в негатив, т.е. чрез експониране на аферите и беззаконията по време на управлението на кабинетите на Рачо Петров, Димитър Петков и Петър Гудев. Съденето на министрите от бившия кабинет е отдел-

¹⁸ Гечев, Алберт. *Нашата художествена литература през изтеклата 1910 година – Демократически преглед*, кн. 2/ 1911, с. 190.

на история, заредена с отмъстителност и воля за възмездие, с чувство за справедливост и компромисни решения, с внезапни смърти и безславен край.

В края на 1910-а става широко популярен докладът на „изпитателната комисия по управлението на страната през периода от 5 май 1903 г. до 16 януари 1908 г. относително делата на някои от бившите през това време министри“, в който се посочват „64 крупни закононарушения и злоупотребления“¹⁹. Бившият министър Лазар Паяков дори умира в самия парламент от разрив на сърцето. През 1910-а достига кулминацията си аферата „Шарл – Жан“. Атакуваните чрез нея бивш премиер Рачо Петров и бивш военен министър Михаил Савов са оправдани по обвинения, че през 1903-а срещу солидна комисионна са заобиколили изискванията на Закона за публичните търгове, за да може държавата да получи от бугарпещенската фабрика „Манфред Вайс“ милиони манлихерови патрони.

В крайна сметка обаче разобличенията не водят до никакви ефективни резултати. Историите за злоупотреби и беззакония остават да се превъртат като полудоказани истини, в които почти всеки е убеден, но никой не е подведен под отговорност. Обвиненията срещу всеки бивш управляващ кабинет се превръщат в общ стил на политическо говорене за всяко следващо правителство и управляващо мнозинство. Полувидимата роля на *арбитъра в сянка* цар Фердинанд осигурява празните обороти в рутинния произвол на подобно публично поведение.

*

Негативът на историята се обръща обаче в по-различно *дежа вю* при кървавите заговезни в Русе през февруари. Те напомнят колкото за погрома на селските бунтове в Шабла и Дуранкулак през 1900 г., толкова – дори в по-голяма степен – за произволната жестокост при смазването на гражданския протест през зимата на 1907 г. Под претекст за строго спазване

на закона, с участието на войската, се прилага сляп терор и безсмислена жестокост, санкционирана от най-висшата власт в държавата. Гражданството в Русе през 1910-а изпитва цялото трагическо повторение на събитията с гражданството на София от 1907-а, макар вече под управлението на демократите. Разбира се, поводите са съвсем различни. В единия случай става дума за спонтанно изразено гражданско недоволство срещу самата коронована особа, а в другия – за сливане по русенските улици на два празника (на кукерско шествие и предсватбено веселие), които нямат пряка връзка с политическо действие. Но рефлексът за крайна силова реакция на властта е един и същ, т.е. обществото научава поредния кървав урок, че непрекъснато ще му се налага да отстоява своята гражданска автономност.

Напреженията между власт и общество, между държавност и гражданственост, между военщина и свободолюбие внасят граматични колебания – изборът сред хората от младото царство изглежда смътно непостижим. Особено в перспективата на задаващите се многогодишни войни този избор е печално предопределен. През 1910-а обаче се налага една оказала се устойчива парадигма: споменната България на миналото и мечтаната България на бъдещето се възправят срещу презряната България на настоящето.

В статия-поплак за убитите седем деца по време на антигражданския погром в Русе Стоян Михайловски оголва трагическото осъзнаване на това противопоставяне: „Ах, колко хубава беше ти, държаво, в предвечерието на новото българско национално уреждане; колко хубава беше ти – когато бе окичена с всичките достойнства и качества каквито ти даваха нашите младежки вярвания; колко беше хубава ти, когато в тебе виждахме реален израз на всеки наш блян за унапредване и добродетелност! Но какво чернило настъпни по дир общото обаяние! (...) Мен е свидна тази българщина – в която се ласкаях, че ще видя един ден въплотение на всичките си влечения към красота, истина и волно битие! Мен е скъпа тази българщина в падането и обновата на която откривах едно повторение на Светата Иисусова мистерия!

¹⁹ Цит. по: Костурков, Ст. *Обществен преглед. Делото на бившите министри в Народното събрание...*, с. 85.

И пред вашите пресни гробове, о, непрежалими русенски българчета, – о, деца призовани в свръхчовешки среди от Онзи, който прибира отрано само същества, които обича, – аз се осмелявам да противопоставя днес срещу една отживяла България – друга България, вечно жива и млада; осмелявам се да противопоставя срещу един отживял идеал – друг идеал, вечно жив и млад; и към онези, които думат: „Силна войска с върл войвода!“ – аз викам: „Силен народ със свобода!“²⁰

Само две години преди началото на Балканската война симптоматичният сблъсък *войска срещу народ* изглежда крайно несвоевременен. В патоса на Михайловски обаче се проектира друга опозиция – *насианието срещу свободата* или *силовата държава срещу обществото от свободни граждани* – опозиция, която след 1907-а отново придобива валидност на ключова формула за разбиране на ситуацията от началото на XX век. В проекцията на предстоящите войни в името на „националното обединение“ тази забулена от събитията *работа върху ценността на свободата* остава недоразбрана и в крайна светка фатално игнорирана. Но е важно да я разпознаем като една от алтернативите в българското живеене от 1910 година.

В такъв контекст се задълбочава рязкото противопоставяне на *чистата* литература и история срещу *тръсната* политика. Своеобразен опит за уравнивяване на този дисбаланс представлява първият том на „Строители на съвременна България“ от Симеон Радев, появил се за да съгласи противоречието между политика и литература в синтезните образи на значими политико-културни личности. Една ретроутопична България на големите личности, които обаче неизменно обитават миналото, оставяйки настоящето в състояние на постоянна незавършеност и непълноценност.

²⁰ Михайловски, Ст. *Към седемте дечица, убити от българските армейци в Русе – Ден*, 5.03.1910.

Будоар и публичност: битови роли на български писатели

В негатирано, но ситуирано тъкмо в 1910-а, писмо до *любимата си ученичка* Евгения Марс 60-годишният Иван Вазов въздъхва: „Появи се у мене неотразимо желание да дойда и да пия едно кафе у вас тая сутрин по 9 ½ часа и да подишам поезията на вашия будоар и очарователно общество.“²¹ Към Евгения Марс литературният патриарх Вазов изглежда все по-изгив и вежливо настоятелен. Малко по-нататък в писмата му се появява обръщението „Драга Евгенио“, вместо по-официалното „Уважаема и грага Евгения Марс“. Подобни будоарни сюжети заплитат мнозина български литератори. Това, разбира се, не е потресаваща новост. Но по-скоро да я положим не толкова в представата за бита и за пикантните потайности на частния живот, колкото във все по-често проявяваните високи очаквания за *единството между съществуване и писане*, т.е. изисквания за *цялостност* на литературните персони.

Странични наблюдатели констатираха смущаващи несъответствия между публични и битови роли. Най-взискателен като че ли е Боян Пенев. Още от края на 1909-а той не пестил скепсиса си към възможностите на най-близките си приятели-писатели. В писмо до Спиридон Казанджиев от 15 ноември 1909 г. той отсъжда, че литературата „не е мръднала нито една напрег“, защото и Петър Яворов чрез лирическите си поеми *не внася нищо ново*, и Пенчо Славейков *нищо ново* „няма да създаде“²². Тези бележки, отнесени към дневниковите записки на Боян Пенев, удвояват критическите си енергии. Там Пенев подробно описва как именно през 1910-а Пенчо Славейков бие мухи. Ето: „Една муха влиза в неговата празна чаша. Той жестоко я смазва с лъжицата. Това му правело, както казваше, твърде голямо удоволствие. Често откъсваше на мухите, загато му досаждаха тъй много лятно време. Винаги с удоволствие убива мухи...“²³

²¹ Писма на Иван Вазов до Евгения Марс, С., 1947, с. 52.

²² Боян Пенев. *Неизвестни писма до Спиридон Казанджиев*, съст. Румен Шивачев, С., 2007, с. 109-110.

²³ Пенев, Боян. *Дневник. Спомени*, С., 1973, с. 164.

Това едва ли е *същата муха* от триптиха на Яворов „Шепот насаме”, писан в Нанси и публикуван за пръв път в „Мисъл” през 1907 г., а в книга („Подир сенките на облаците”) през 1910 г.:

Една муха се бие по стъклото на разделения прозорец.

*Къде се тя стрети – мушица, шушка – ?
И аз се взирам; ето я коалос,
вселената засеня и се люшка
пред сянката си гръмнат, – ням въпрос – !*

В последния стих *мухата на Яворов* замръзва „връх стъклото на студения прозорец”. Но нейното главоломно нарастване сякаш е възможно тъкмо тогава с цялата му сиволитическа прекомерност. Затворена, обречена, но и екстремно въпросително уголемена, оптиически значима на фона на прозирната бездна отвъд стъклото. *Славейковата муха* е съвсем друга, пределно битова, *смазана* – буквално и преносно – една в крайна сметка *нехудожествена* муха. Тя е смалена в алегорическата си празнота, твар, която през 1910-а вече не може да понесе символния товар от 1907-а.

Боян Пенеv, разбира се, случайно стига до тази гледка. В дневника си той отбелязва и други *пробиви* във всекидневното поведение на своите най-близки приятели/поети, но всичко следва да се отнесе към завладяващата го идея за „единство между творец и творение”²⁴. В този ракурс будоарът неизбежно ще *дописва* произведението, ще го превежда между пространството на бита и пространството на битието, ще ражда напрежения, които трудно ще удържат фигурата на един възжелан от критика романтико-героически Аз.

Впрочем по същото време Пеvо Яворов също трудно постига образ на подобен цялостен Аз. Той е затънал до гуша в служебни театрални дела. В началото на 1910-а поетът за-

мества директора на Народния театър Божан Ангелов, от януари до май изпълнява длъжността главен режисьор и води репетициите, без особено да се смути от съмнения дали има необходимите професионални качества за това. Архистическият секретар Яворов изцяло потъва в театралните дебери и така се вживява, че дори издейства уволнението на библиотекаря към Народния театър К. Мутафов, заради „неподчинение”. Спасителната командировка във Франция го отвежда през лятото на 1910-а към смъртта на Мина, но и към решаващата възможност да бъде *другаде*, в извънбългарско пространство, т.е. в битовата невидимост – там, където поетът може да бъде отдаден единствено на трагическите си монолози и метафизични стремежи.

Халеевата комета: отсроченият апокалипсис

Събитието, което през 1910-а включва България в глобалитка перспектива несъмнено е преминаването на Халеевата комета. Целият свят преживява близостта на появяващата се на всеки 76 години опашата звезда. Паниката и катастрофичните очаквания са примесени с шеговити предположения и автоиронични коментари. И българските вестници цитират становищата на чужди астрономи, тиражират слухове, че опашката на кометата съдържа отровното вещество цианоген или циан, включват се в световната истерия, превърната на места в индустрия за производство и продажба на защитни „газови” маски, на хапчета с антидот и на кислород в бутилки.

Симулативната *игра на край*, в която човечеството участва през 1910-а *все още на шега*, е заредена и с редица „сериозни” разчитания на знаци за гибел. Например някои британци твърдят, че кометата предвещава скорошно нападение на Германия срещу острова, а французи свързват появата на кометата с опустошителните наводнения на Сена, под които Париж сънува предстоящото си изчезване. В Америка отделни хора изолитрат къщите си срещу проникване на „отровния газ”, запушват ключалки, барикадират се. Светът като че ли мечтае да

²⁴ Вж. Пенеv, Боян. *Посоки и цели при проучване на новата ни литература – Мисъл*, Книга втора, 1910, с. 1-32.

се затвори, да се херметизира, за да бъде спасен поне отчасти в идващия Халеев апокалипсис. Разбира се, проиграваше се и обратната страна на Края – веселия, запои, танци и забави през април и май 1910-а също посрещат предвещания свършек на Земята.

Новата университетска астрономическа обсерватория в София подхожда съвсем сериозно към уникалното явление. Още от април екип начело с М. Бъчеваров започва да наблюдава кометата, която „заран на изток представлява зрелище, което заслужава да се види решително от всекиго”²⁵. Кулминацията е на 5 срещу 6 май, когато към три часа след полунощ „се показва между изток и юг опашката на кометата”, която по-късно „се простираше от хоризонта, приблизително, през звездите Алгениб и Маркаб в Пегас до Делфина, па дори и до Орела на Млечния път”, но „самата глава на кометата се падаше под хоризонта”²⁶. Българските астрономи наблюдават явленията с променлив успех и правят публикации в популярната и специализираната преса.

В същата нощ на 5 срещу 6 май почти цяла България не спи. След полунощ в София изпълват покрайнините, булевард „Цар Освободител” *гътжи от навалица*, „отправена към Борисовата градина и цариградското шосе”. Репортажът във вестник „Ден” регистрира: „Пък и нощта бе хладна, лунна – божествена майска нощ. Мислеше човек не е ли престъпно да се спи в такава нощ, макар тя да е последната на свата... (...) Шегу и закачки, смехове и песни и присмехи по адрес на гостенката, която иде, но може би ще отмине, непосмяла да тури край на света през такава дивна нощ... (...) Навалицата все расте, расте. Практичните са си отспали вече и бодри идат да гледат, да чакат. Все едно – и те нищо няма да видят! (...) Значи светът не се свърши, а ще върви все по стария си път. Може би мнозина са си отдръхнали. А колцина са съжалили?”²⁷ Сред наблюдаващите явленията са забелязани руския пълномощен министър в София „Сементовски-Курило с госпожата си, турският пълномощен министър

Асъм бей, секретарите от разните легации и пр.”, а сред множеството „с един файтон” *снова* министър Такев, „чийто цилиндър предизвикваше весели смехове в набралата се навалица”. В репортажа от Плевен в същия вестник шегите с всемирната катастрофа продължават: „Тази вечер движението из главната улица е доста оживено, всички си вземат сбогом, бирариите са пълни; навсякъде веселия и... свършек на бирата.”²⁸

Свършекът на света се отбелязва и като *свършек на бирата*. Лекотата, с която в много български градове преживяват катастрофичния момент напомня епизод от карнавално шествие, в което трагически се проиграваше апокалипсиса. Присмехулното финализиране на живота се споделя от почти всички, но и *приизждането* на космоса към Земята отваря умове за ново въображение.

*

Мнозина от децата запомнят завинаги приближаването на Халеевата комета. Детският поглед съхранява страха и копнежа, хипнотичното въздействие на кометата върху по-възрастните, неизразимото трепване пред неизвестното, пред чудото.

Ненавършилото пет години момченце Елиас Канети наблюдава кометата в Русе от двора на родната си къща: „Всички говореха за кометата преди още да са я видели и аз чувах, че бил дошъл краят на света. Не си представях нищо, но забелязвах, че хората са се променили, започваха да шепнат, щом се приближех, и ме гледаха съчувствено... (...) Една нощ се чу, че кометата се появила и щяла да падне на земята. Не ме изпратиха да спя, чух някой да казва, че нямало смисъл – нека и децата излязат в градината... (...) Всички стояха в градината, гледаха към небето и чакаха. Възрастните почти не помърдваха... (...) Мина доста време, никой не чувстваше умора, хората продължаваха да стоят плътно един до друг. Сред тях не мога да различа нито майка си, нито баща си, не виждам никой от онези, които имаха значение

²⁵ Бъчеваров, М. *Кометата на Халеев – Ден*, 26.04.1910.

²⁶ Бъчеваров, М. *5-6 май 1910 г...*

²⁷ *Една тревожна нощ. Светът не се свърши!* – Ден, 7.05.1910.

²⁸ *Наблюдение на Халеевата комета – Ден*, 7.05.1910.

в моя живот. Виждам ги заедно и ако по-късно не употребявах толкова често думата, бих казал, че ги виждам като маси, маси, застинали в очакване.”²⁹

Мълчаливото колективно наблюдаване на опашатата звезда и очакването *заедно* на Края – това е гледка, която ще доминира през целия XX век. В усещането за странна предопределеност и общностно приемане на *онова, което идва* е кодирана голяма част от екзистенциалната чупливост на човечеството. За еврейската общност това ще има двойна историческа сила. Но за всеки, преживял появянето на Халеевата комета през 1910-а чувството за *обезсилено* приемане на Края, за колективна *лишеност* от воля за действие сякаш проработват като невидим код за поведение. В едно по-късно интервю Канети резюмира: „Спомням си нощта, през която и ние, децата, можехме да не си лягаме, защото светът щеше да загине. И аз мисля, че чувството ми за апокалиптичност, за ужасна гибел, бе определено до голяма степен от това преживяване.”³⁰

На децата е позволено да играят *като за последно*, както въпрочем и възрастните си позволяват да приемат *в карнавална игра* поличбата. Малкият Димо Михайлов от поповското село Дриново също наблюдава кометата, той така и не разбира какво точно вижда (датира явлението през 1912 г. и изобщо не го свързва с името на Халей), но погледът му запечтвя почти същата визия: „Една вечер при търкване мама и стринка Геновица ни събраха у дома наред двора всички деца, ний 5 и стринкините 6–11 деца, и ни посочиха на запад появилата се за пръв път опашатата звезда. Беше се спрещило и звездите бяха изпъкнали на небосклона, светли и ясни като златни. Най-голямата звезда от горе беше главата, а след нея следваха постепенно към края на опашката по-малки, докато най-доалната беше почти обикновена звезда.(...) Ние, децата, гледахме повече играта, но все пак по силното настояване на мама и стринка,

които ни разпращаха, че нейното явяване е голяма поличба, ще има голям тор на хора и добитък, унищожаване на посевите чрез наводнения, градушки, пожари и много други нещастия.”³¹

Двадесетина деца от едно българско село изживяват приближаването на кометата, както мнозина други – като *посрещане на нещо* от дълбините на космоса, нещо като тайна за съществуването на света. Щастливи от изненадата, че в такъв късен час не спят, те виждат първата си илюминация, небесен фойерверк, при това – естествен и непостижим в своята мълчалива поява и отвърдна необяснимост. Така през 1910-а човек застава пред *бездната* и е въпрос на възраст, възпитание, образованост и житейски нагласи как ще се срещне с онова, което идва от нея.

*

Често се отбелязва, че например животът на Марк Твен е *затворен* между две появявания на кометата – ражда се на 30 ноември 1835 г. (две седмици след най-близкото преминаване на опашатата звезда до Земята) и умира на 21 април 1910 г. – един ден след нейното следващо най-голямо приближаване. Този времеви кръг, описан от опашатата звезда, понякога наистина съвпада с един живот. Затова още през април 1910-а астрономът М. Бъчеваров казва, че гледането на кометата „особено се препоръчва на младежта, измежду която някои щастливци на pewno ще доживеят и до новото посещение на небесната гостенка към 1986 г.”³²

Не знаем дали 17-годишната гимназистка Елисавета Багряна е прочела този съвет, но през 1910-а тя действително има шанса да наблюдава кометата, като дори не предполага, че в момента Дора Габе и Боян Пенев са щастливо събрана двойка. Дора Габе също не знае за Багряна и спокойно наблюдават с Боян Пенев небесното знамение. Младият критик и университетски преподавател дори се шегува в писмо до Спиридон Казанджиев (22 април 1910): „Никога не съм виждал тъй буйна пролет в София. Навяр-

²⁹ Канети, Елиас. *Спасеният език. Историята на едно детство*, прев. Е. Кузманова, Плевен, 2008, с. 30–31.

³⁰ Цит. по: Константинов, Венцеслав. *Мотиви в творчеството на Елиас Канети. 80 години от рождението на писателя – Светлаоструй* (Русе), бр. 3/ 1985, с. 135–143.

³¹ Цит. по: Събев, Пламен. *Халеевата комета – наблюдават я в село Дриново през 1910 година – Местен вестник* (Попово), бр. 6, 15.02.2008.

³² Бъчеваров, М. *Кометата на Халей...*

но, защото приближава края на света. Хайде – дано се хванем за опашката на кометата, че да идем на друга планета...”³³.

Въпреки че се радва на дълъг живот, Дора Габе няма да види за втори път опашката звезда (още през 60-те години тя решава да се обърне директно към друг небесен обект – слънцето – и да го призове да почака: „Почакай, слънце!”), но пък Багряна е от онези, които посрещат кометата за втори път. След 76 години, при следващото явяване на опашката звезда през 1986-а, тя ще напише стихотворението „Към Халеевата комета”. Ето първата му строфа:

*Аз те чакам, комето Халеева –
приятелко от млади,
аз те чакам за новата среща –
среща втора, за мене последна.
Ти ти вдъхна любов към вселена,
към безкрая на звездния тиг
и научи ме да разбирам
безгласния звезден език.*³⁴

Багряна пише стихотворението като *очакване* (на 4 март 1986 г.) преди новата поява на кометата, но вече и като своеобразно *прощаване*. Късната лирическа среща затваря кръга – благодарностите за разбирането на *безгласния звезден език*, който поетесата е говорила през целия си живот, отглъхват като равностметка за метафизичните приключения след 1910-а. Халеевата комета се превръща в символическо явление, през което човекът от началото на XX век се самоубеждава, че надниква във въобразения Край и в тайната Отвъд. Така получава възможност за спечелване на още един – многоизмерен и необясним – диалогичен партньор. Краят и Тайната стават видими, възникват от дълбините на вселена, приближават се, облъхват живота на Земята и отключват нови теми, представи и езици.

³³ Боян Пенев. *Неизвестни писма до Спиридон Казанджиев...*, с. 116.

³⁴ Багряна, Елисавета. *Контрапункти. Светоосенки. На брега на времето. Избрани стихотворения*, т. 3, С., 1988, с. 311.

Очевидно през 1910-а апокалипсисът не се състоява, той просто е отсрочен – само с няколко години – до Голямата война.

Българската литература в големия свят: приветствени песни

На 17 май 1910-а Иван Вазов пише „Славяни. Приветствена песен”, предназначена за *поздрав* към участниците в задаващия се през лятото Славянски събор, за която получава премия от 80 лева³⁵. В случая е показателно как *приветствената песен* е насочена към прииждащите *отвън* славяни, т.е. тя е част от общият порив за *показване* пред „цял славянски мир”. Чрез Вазов българите съобщават, че „любовно срещаме ви ние”, за да можем „сплотени здраво да се видим”. Гостоприемството осигурява *близка среща* между братята славяни, в която *виждането* и *разпознаването* са ключови модуси. Така България и нейната култура преживяват едно от съблемните си *представяния* пред света – амбициозен домакински *показ* пред славянската общност.

Цялата 1910-а е белязана от подобни знаци. Стремешът българската литература да бъде най-после *забелязана* и *оценена* проличава в поредица от по-малки и големи жестове и думи. Най-известен е възгласът на Пейо Яворов по повод „На Острова на блажените” от Пенчо Славейков. Пребиваващият в Париж автор на „Подир сенките на облаците” възкликва в специална пощенска карта от 22 ноември 1910-а: „Гледам „На острова...” и изпитвам чувство за нещо извършено въпреки времето и мястото. Разгръщам я и ми се струва, че нашата литература почва от днес. Едно лудо желание ме тласка да се кача на „Айфел” и да я покажа оттам на цяла Европа.”³⁶

Ако си представим как такъв порив се превръща в реално извършено действие, веднага бихме го обляли в анекдотична светлина. Хиперболата казва повече от себе си. Преизпълнен с ентузиазъм, Яворов би искал да *представи* антологията на Сла-

³⁵ Вж. Вазов, Иван. *Славяни. Приветствена песен* – *Изкуство*, кн. 2-3/ 1945, с. 6, както и бележката към текста – с. 71.

³⁶ Яворов, П. К. *Събрани съчинения. Т. 5...*, с. 110.

вейков, вероятно вярвайки в очевидната ѝ мощ и емблематичност. Тук е важен самият порив, не неговата неуместност. През 1910-а натрупванията сякаш стигат предела си и вече е настъпило времето на нетърпението – да избликне българското поетическо чудо пред очите на въобразения свят.

Съвсем несъизмерим, но подобен порив завладява и самия Вазов, когато в писмо до Евгения Марс по повод нейна публикация в чуждоезично списание не пести българския си възторг: „Поздравлявам ви. Излезли сте в „Чески свят“ възхитителна. В чужбина нека видят какви красоти цъфтят при Балкана.”³⁷

Писмото не прави разлика между *красотите* в разказите на Марс и *красотите* на самата Марс. Тази заличена разлика може да е резултат от галантното увлечение на Вазов. Но то хармонизира на общото желание литературата да се покаже в *цялост* – и чрез творенията си, и чрез своите личности. Такива гуми и жестикulations се мултиплицират на различни равнища. Българската литература приветства света през 1910-а с надеждата и светът най-после да я приветства.

Началото на 1911-а, края на 1909-а

Както вече се е превърнало в традиция, във военния клуб в София тържеството за посрещане на новата година събира офицерите от столичния гарнизон. Трепетът е особен – те са поздравени от началника на гарнизона и официално им съобщават производствата. До последно там очакват царската двоица, „ако ресепцията в двореца не се състои”³⁸ Едва ли дочакват височайшето пристигане. На стотина метра от военния клуб – в двореца – царят дава „голям прием” и произнася „пред гостите реч за старата и новата година”³⁹. Не се съмняваме, че изпращането на 1910-а се състоява именно така.

Не знаем къде по това време е Димчо Дебелянов. Нека се върнем обаче назад и да си представим немислимото: как година

по-рано, на 31 декември 1909-а, той все още дописва стихотворението си „1910”. В края на своята *тематична* творба той продължава да пита – вече *по литературни въпроси*:

*А „Сбирка” с брани-неотбрани
все жъят байрак ли ще държи?
А Вазов пак ли ще ни храни
с патриотически лъжи?*

*Не ще ли Пенчо крак да метне
върху Пегаса, в пот облян,
и да зацвърка „неприветно”
за някой „сын” и „виден блян”?*

*Стоянчо тъй ли ще се носи
все горд, от труд несъкрушен,
и ще изтъня с людокости
колоните на вестник „Ден”?*

Удивително е как всички *литературни* питання на Дебелянов се съдват през 1910 година. И жълтият (народняшки) байрак на „Българска сбирка” и „патриотическите лъжи” на Вазов плусят от страници и театрални сцени. Пенчо (Славейков) „в пот облян” открива Острова на блажените и се мъчи да го пее „Кървава песен”. Стоянчо (Михайловски) не спира да пълни вестникарските колони. Като че ли – година като година, изпълнена с рутинни очаквания и съдвания. И все пак в сатирическият текст Дебелянов не престава да задава все по-трагически въпроси:

*И ние тъй ли ще живеем
кат сянка в есенна тъгла
и в суха жажда ще копнеем
за нови родни светила?*

³⁷ Писма на Иван Вазов до Евгения Марс..., с. 52.

³⁸ Вж. Хроника – Дневник, бр. 3013, 31.12.1910.

³⁹ Вж. Хроника. Царят и Новата година – Дневник, бр. 3012, 30.12.1910.

*Пред тебе в таз земя прокаета
жив огън ще ли затрепти,
о, деветстотин и десета,
кажи, не носиш ли го ти?!*

От последвалата история знаем, че 1910-а и носи, и не носи „живия огън“, за който пита Дебелянов. Скоро след това, пет години по-късно, този огън просто ще угасне пред очите на българите. Но днес, в началото на 21 век, отново може да бъде видян – през очилата за внимателно четене на историята – пламъкът на най-цялостната, завършена и богата година на литературата.

1910 В ЛИТЕРАТУРАТА

Николай Димитров

**1910 И СЪДБАТА
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ**
(Периодизационни и терминологични пробасти)

1910 година се оказва не само „приливна“¹ в литературно отношение според тогавашната критика, но в нея се срещат и разминават различни нагласи и тенденции в развитието на българската литература, намиращи израз в директното говорене за тях или в самия акт на тяхната поява като литературен факт, утаил в себе си предишни и бъдещи наслаждания и очаквания. Свидетели сме на радикализирани срещания на естетически позиции в литературното пространство, каквито има и през годините 1903 и 1907. Всъщност периодът от 1903 до 1910 година се оказва лабораторен в опитите на българската литература за пълноценно осмисляне на традицията и отблъскването от нея. Това е периодът, в който модерната ни литература не само се осъзнава като антитрадиционна, но започва и един процес на вътрешна диференциация на модерното, който намира своята завършеност по мое мнение през 1912 година. Последната от своя страна активно чете случилото се през 1910, за да узакони появата на новото. Разбира се обособяването на подобни хронологични зони в литературното пространство е винаги дискуссионно и използването им се налага от кодифициращия стремеж на литературноисторическия дискурс, който обаче от своя страна трябва да държи сметка и за отклоненията и случайностите на ставащото.

И преди 1903 година е имало проблясъци на модерни възгледи за литературата и то не само сред хората около сп. „Ми-

¹ Гечев, Алберт. Нашата художествена литература през изтеклата 1910 година. – Демокр. преглед, год. 9, 1911, кн. 2., с. 184.; Хр. Цанков. Българската литература през 1910 година. – Бълг. сборка, год. 18, 1911, кн. 1, с. 6.

съл”, но тези проблясъци са все още в синкретичната мъглевина на идеологическо-естетическото. Категоричната заявка за ново литературно съзнание става през 1903 г. със студията на г-р Кръстев „За тенденцията и тенденциозната литература” и със статията на П. Славейков „Блянове на модерен поет”, излезли в сп. „Мисъл”. Към тази дата може би трябва да говорим с по-голямо основание и за кръг „Мисъл” не само поради по-ясната естетическа платформа, а и поради някои факти от литературното всекидневие като стесняването на кръга от редактори и сътрудници например. От 13 годишнина, т. е. от 1903 г., г-р Кръстев става едноличен редактор на списанието, а самото списание започва да излиза без подзаглавието си „Литературно-обществено списание”, променя се и характера на публикуваните материали. До спирането си през 1907 г. в списанието значително нараства обема на произведения от П. Славейков, П. Яворов, П. Тодоров и самия г-р Кръстев, а сътрудниците му са ограничен брой, близки по своите разбираня с горната четворка.

От този момент започват и опитите за назоваване на новата тенденция в изкуството. П. Славейков с ирония говори за назоваването „модерни романтици”, влязло в употреба от критиката, отбелязвайки, че „всяка поезия, всяко чувство, всяка мисъл са романтични, щом техният извор е идеала”². Понятието модерен започва да витае из културното пространство. Особено актуално е то в художническите среди. В обръщение е в сп. „Художник”. Многозначителен е фактът, че пак през 1903 г. български художници, определени като полуимпресионисти от К. Кръстев, създават гружество „Съвременно изкуство”, чийто название също е заявка за появата на нещо ново. Новото като антитрадиционно движение търси своето адекватно наименование. През 1906-07 година кръгът „Мисъл” намира една одомашнена формула на противопоставяне между традиционно и съвременно: „млади и стари”. Онова, което се влага в нея, е стремеж за диференциация, но и за избяг-

ване от догматичните естетически кодификации, с оглед разбирането на писателите от кръга, че истинският творец не принадлежи на никоя школа. Критиката извън сп. „Мисъл”, разбира се, не приема горната класификация на литературния живот, намираща я за обидна, и продължава да налучква терминологично най-точното название на случващото се в изкуството. Докъм 1910 г. в обръщение са термини като символизъм, импресионизъм, декадентство, но те визират най-вече небългарски явления в изкуството. Дори и текстове, които са замислени като манифестни („Тъгите ни” на Д. Кьорчев, уводната статия на сп. „Из нов път” на Ив. Андрейчин), не си служат с конкретен терминологичен апарат, а по-скоро отбелязват липсата на школи у нас и желанието за независимост от такива школи. Това донякъде определя и еkleктичния характер на въпросните текстове. Все пак Д. Кьорчев още през 1904 г. във връзка с второто издание на Яворовите „Стихотворения” говори за индивидуализъм в неговото творчество, макар че приравнява понятието с декадентското разбиране за поезията като проявление на пустотата, страданието, липсата на верен път към истината, свръхчувствителност. По-късно в „Тъгите ни” той отново ще се спре на декадентството, противопоставяйки му твърде неясната платформа на новите поети, групирани около алманаха „Южни цветове”. Д. Кьорчев говори за типичен български индивидуализъм в лицето на Яворов, различен от този на Ибсен и Ницше. Затова може би поставя в кавички понятието „модерно” за творчеството на чирпанския поет. Неговото убеждение е, че писателите от „Мисъл” само се стремят да бъдат модерни, един възглед, който значително по-късно ще продължи да защитава Ив. Радославов в стремежа си да наложи първенстващата роля на кръга около Траянов в развитето на българския модернизъм.

Но да се върнем на 1910 година. Към тази дата терминологичната галиматия за обозначаване на новите явления в изкуството продължава. С. Радев в отзива си за югославянската художествена изложба в Загреб пише, че тя е модерна, новаторска, но предпазва, „без да изпада в крайностите на

² Славейков, Пенчо. Блянове на модерен поет. – П. Славейков. Събр. съч. в 8 тома, т. 5, С., 1959, с. 67.

импресионизма”³. Явно в съзнанието на големия наш общественик и писател модерното има различни степени, то е разбичано като нещо ново, което преминало определена граница на експеримента трябва да получи по-конкретно наименование. Н. Атанасов пише статия за драматургията на П. Тодоров под заглавие: „Драмата на един модернист”⁴. Вътре в текста той се колебае дали да нарече автора на „Зидари” романтик. Все по това време Сп. Ганев въвежда и едно друго понятие за обозначаване на новото: „модернизъм”. Кирил Кръстев твърди, че това понятие е „късно изкован и безсъдържателен марксистически термин”⁵ Както виждаме този термин функционира и през 1910 година и както в ранните години на социалистическата епоха е натоварен с пейоративна знаковост.⁶ Спас Ганев отличава три течения в развитието на най-новата българска литература: идейнотенденциозно, модерно и самобитнонационално.⁷ Според него второто течение подражава на западноевропейския модернизъм и декадентство. Основни представители на това течение са хората от кръга „Мисъл” и К. Христов. За първи път са припознати като носители на модерното и възната от млади поети, които отдавна тръбят за себе си в различни периодични издания, но утвърдените поети и критици се правят, че не ги забелязват или се отнасят към тях със снизхождение. Те са все още неидентифицируем субект на литературата по особеностите на своята поетика, но и заради това, че нямат име, с което критиката да ги обозначава. П. Славейков ги нарича „рошоглави гечурлига”, Сп. Ганев използва за названието им собствените имена на най-изявениите от тях – Траяновци, Куневци, поставяйки ги под знамето

³ Радев, Симеон. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1996, с. 177.

⁴ Бълг. сбирка, год. 17, 1910, кн. 7.

⁵ Кръстев, Кирил. Модернизъм в българската литература. – Литер. мисъл, 1991, № 5-6, с. 7.

⁶ По-късно го използва и Ив. Радославов в своята история на българската литература, но с естетическопозитивна натовареност.

⁷ Ганев, Спас. Общ характер и дух на най-новата българска литература. – Бълг. сбирка, год. 17, 1910, кн. 2, с. 74-76.

на декадентщината и символизма. В този план той като че ли се явява техен кръстник преди Ив. Радославов, който окончателно ще ги нарече символисти през 1912. Към 1910 г. за една част от българската критика те все още са в общия клон на модернистите. На следващата година Сп. Ганев пише отзив за втория сборник „Мисъл”, назовавайки с още по-голяма категоричност явлението „Мисъл” български модернизъм.⁸

Терминологичните проблеми при названието на новите явления в българската литература от началото на века само на пръв поглед изглеждат маловажни. Липсата на генотативна яснота е индикация за същностна несъстоятелност на новото. Седни и същи термини се обозначават несъвместими понякога художествени явления, а това говори, че новото е все още в небулозно състояние, че липсва осъзнатост за неговите корени, а оттам и за посоката, която ще поеме. То все пак е названо модерност, макар че под това название се крият разнопосочни импликации на понятието: романтизъм, неоромантизъм, псевдомодерност, декадентство, индивидуализъм, символизъм. С оглед на липсата на опит в модерното изкуство, на липсата на дистанция във времето и реален историколитературен курс по това време е оправдана тази безпомощност на критиката ни да осмисли и обозначи промяната. Като имаме предвид, че и до ден днешен се водят спорове за същността на българския модернизъм и неговите етапи, в още по-голяма степен можем да оправдаем тогавашната неорентираност.

Все пак опитите за назоваване, както и литературните факти, стоящи зад тях, са индикации и възможности за едно по-обобщено и гонякъде метафизично вглеждане в развоя на модерната ни литература от началото на 20-ти век. В този развой годината 1910 е възлова, не толкова като продуктивност, колкото като изпълненост, бременност със случилото се до този момент и зареденост с очакване за раждането, което ще се случи много скоро след това. Най-добрата илюстрация на казаното е поемата „Химни за смъртта на свръхчовека” от най-

⁸ Ганев, Спас. Български модернизъм. – Бълг. сбирка, год. 18, 1911, кн. 1.

важната книга през тази година „На Острова на блажените”. Но да каваме подрег.

През 1910 г. се появяват две авторски книги и два сборника „Мисъл”, които в някакво отношение се оказват последни. Те се свързват с писателите от един кръг, променил облика на българската литература, наложил за близо десетилетие диктат над естетическите разбирания за изкуството. Авторите на посочените книги ги създават, натоварвайки ги със знаците на завършеността на едно дело. По-интересно е, че техните противници предчувстват края на диктатурата им и живеят с надеждата да върнат литературата ни в лоно на самобитнонационалната ни традиция.⁹ Спас Ганев с голяма увереност пророкува, че „пенчовщината е осъдена да загине”¹⁰. Ив. Вазов, който до този момент е живял в споменното недоволство от нападите срещу него от страна на кръга „Мисъл”, предчувствайки края му, издига мощен глас срещу модернизма в предговора към „Легенди при Царевец”. Той разбира, че е настъпил момента за саморазправа със своите опоненти. Критикувайки съвременната поезия заради нейната неоригиналност, неяснота, маниерност и отвлеченост, той вижда пръста на сп. „Мисъл” в зараждането и стимулирането на подобен род поезия. През 1910 г. се появява и книгата „Критици” на Й. Маринополски, която съдържа текстове за редица български писатели, но основната ѝ цел, прозираща и в подзаглавието („Отзиви на един читател за г-р К. Кръстев и П. Славеиков”), е да разруши мита за идеолозите на „Мисъл”.

Защитата на кръга е доста рехава през тази година. Алб. Гечев разобличава гребнавите възжеления на Й. Маринополски, но е принуден да признае с уговорки правотата на Вазов, че между обществото и писателя трябва да съществува родство и че самобитна литература може да бъде само националната, правейки разграничение между писателите от „Мисъл” и най-младите, които действително залитат по западноевропейските

навеи. Принуден е да признае, че „Кръстевия кръг” няма широка популярност в обществото, но причините за това не са само в изтъкнатото от Вазов странене от живота.¹¹ Друг умерен критик Хр. Цанков пише със задоволство, че през изтеклата 1910 г. „българската поезия е отстъпила крачка назад от увлечението в декадентството”, че мъглявостта и отвлечеността са изчистени за сметка на идеята и ясната поетична мисъл, но отбелязва, че новоизлязлата стихосбирка „Изповеди” на Сирак Скитник се отличава с „прекалено маниерничене и декадентство”, а също и със силно влияние от Яворов и Траянов¹², което пък от своя страна говори, че в съзнанието на критика декадентството се свързва с имената на тия двама поети.

Активизирането на антимодернистичната критика през 1910 година е симптом за криза на новото. Въпросът е от какво е продиктувана тази криза – от залеза на „Мисъл” или от кълновете, които кръгът поражда. Парадоксално е, че през тази година писателите от кръга оставят едни от най-добрите си произведения: „Подир сенките на облаците”, „На Острова на блажените” и „Змейова сватба”. Тогава кое кара техните противници да се настройват срещу тях. Като се абстрахираме от акумулираната през годините лична неприязненост и се позовем на коментирания по-горе обструкционизъм, че в мисленето на една част от българската критика тогава езиковопоетическата ексцесия на най-младата генерация поети се приписва на уроците на кръга „Мисъл”, а самият модернизъм се отъждествява с декадентството, разбираемо в буквалния смисъл като упадък на изкуството. Тази критика сякаш остава глуха за разграничаването на това поетическо поколение от декадентството, както и за разграничаването на П. Славеиков и г-р Кръстев от неясната, абстрактна и песимистична поезия, избуяла след 1905 г. в литературната периодика. Новите поети нямат свой облик, нямат и свое название, те се все още се лутат между Метерлинк и Ницше, между Яворов и Траянов,

⁹ Тук ми идва наум метафора за двойното погребение (през 1907 и през 1910 г.) на „Мисъл”. Но за културен колос като кръга тя не е пресиелена.

¹⁰ Пак там, с. 19.

¹¹ Гечев, Алберт. Пос. съч., с. 184-188.

¹² Цанков, Христо. Българската литература през 1910 година. – Бълг. сбирка, год. 18, 1911, кн. 1.

затова и тяхната заявявана другост остава нечута и неозначена. През 1912 г. тези млади поети вече ще имат име и това е годината не само на тяхното покръстване от Ив. Радославов, но и годината на истинското им раждане, доколкото декадентският, им подражателен период, приключва през 1910 г. През 1911 г. се долавя само ехо от него. Всъщност 1912 г. ще се връща неколкратно към 1910, потвърждавайки важността на случилото се през нея за литературния процес.

И така, ако приемем литературната продукция на 1910 година като семиозис с разнопосочна знаковост, да се опитаме да видим какво се крие зад него. Явно е, че знаковата референция на редица литературни факти е силно натоварена с поражданията на предишни емблематични години като 1903 и 1907, но и с предчувствията за следващи като 1912, 1914, 1919 или 1922.

През 1910 година излиза стихосбирката на Яворов „Подир сенките на облаците“. И ако в съзнанието на днешния литературен историк тя е „единствената“ (М. Неделчев), най-важна книга на поета, тогавашната критика не ѝ отделя особено внимание, гледайки на нея като сборник с избрани стихотворения. Нещо повече, Алб. Гечев смята, че новата книга на Яворов е „Прозрения“, включена като трети дял на „Подир сенките на облаците“. Онова, което тогавашният критик няма как да знае е, че вътре в себе си Яворов вече е приключил с поезията и че „Подир сенките на облаците“ е неговото поетическо завещание към поколенията. В този смисъл цикълът „Прозрения“ и като заглавен концепт и със самото си съдържание се оказва много важен елемент в идейната завършеност на книгата. С оглед голямото влияние, което Яворов оказва върху българската поезия през първото десетилетие на 20-век, най-вече върху новото поколение поети, искащи да пишат различно, „Подир сенките на облаците“ завършва един етап в развитието на модерната ни поезия, който с всички условности на понятието, ще наречем декадентски. В подкрепа на това мнение могат да се преведат реди факти. Вглеждаме ли се в първите поетически опити на младите и неизвестни все още тогава поети като Т. Траянов, Тр. Кунев, Д. Дебелянов, Ем. Попдимитров, Вен. Тин., Д. Бояджиев,

Ил. Булев, Л. Стоянов, М. Кремен, С. Скитник и др. ще открием едни и същи мотиви и образи – на смъртта и влечението към нея, нощта, свечеряването като проекция на вътрешния свят на душата, есента и зимата, възвестяващи ранното съзряване и екзистенциален залез, разгулния образ на жената, поставящ на изпитание етическата устойчивост на Аза и т. н.; една и съща песемистично-скептична оптика за действителността, едно и също поетическо състояние на резигнация и скръб, едни и същи езикови фигури и символи, затъмняващи смисловото послание. Голяма част от гореизброените поети се намират под директното влияние на Яворов, други са под въздействието на модерната френска декадентска поезия. Дори и Траянов, който винаги е бягал от сянката на Яворов, в ранните си стихотворения звучи по декадентски. Неслучайно в обзора си за 1910 година Хр. Цанков отбелязва, че напредъкът на Траянов е към избистряне на неговата поезия: „Още няколко крачки по пътя на отрезвлението, и Т. (Траянов) ще бъде освободен напълно от мъглявостта на крайния декаданс и ще тръгне по пътя на здравето чувство.“¹³ Не е случайно и това, че Ив. Радославов, личният апологет на Траянов, не обръща особено внимание на първата му книга „Regina mortua“, излязла през 1909 г., отнасяйки я явно към един друг етап на българския модернизъм. За развитието на символизма важната книга на Траянов е „Химни и балади“ (1912).

През 1910 г. Дебелянов написва може би най-песемистичните си стихотворения „Черна песен“, „Побеген“, „Грижа“, инерция продължила и през 1911 г. със стихотворения като „В тъмница“, „Спи градът“, но преломът вече е налице и към 1912-13 г. в неговото творчество настъпва промяна в посока на преодоляването на декадентския песимизъм, която ще го отведе до стиховете му от фронта.

През 1910 г. излиза и стихосбирката на С. Скитник „Изповеди“. Споменахме по-горе виждането на Хр. Цанков, че тя е плод на „прекалено маниерничене и декадентство“, и че е под силното влияние на Яворов и Траянов.¹⁴ „Изповеди“ се оказва

¹³ Цанков, Хр. Цит. съч., с. 15.

¹⁴ Пак там, с. 16.

също последна книга за С. Скитник заради критиците, но може би и заради изчерпаността на една естетическа мода. Тя е важна за развитието на българския модернизъм и с това, че дава повод пак през 1912 г. Вл. Василев да напише знаменитата си статия „Пантеисти и маниаци“, в която обявява че тази поезия е плод на литературен кризис и призовава българските поети към преземяване, без да се обявява по принцип срещу модернизма. През същата година в „Химни и балади“ Т. Траянов, с идеята за вечно-то възвръщане и влечение към земното, донякъде удовлетворява изискванията на критика.

Още едно литературно събитие на 1910 г. добива истинския си статус на такова през 1912-а. Става въпрос за превода, който прави Ив. Радославов на Бодлеровите „Поеми в проза“. Две години по-късно той ще стане повод за разразяването на полемика между него и П. Тодоров, който в предговора си към „Стихотворения в проза“ (1912) на Тургенев противопоставя руския реалист на модерния френски поет. Ив. Радославов отговаря със статията „Бодлер или Тургенев?“ в сп. „Наш живот“, която на практика се превръща в програмно-разграничителен текст на новото поколение модернисти. Там съвсем категорично е заявено, че поетите, които представлява Ив. Радославов, и тези от кръга „Мисъл“, чийто представител е П. Тодоров, принадлежат на два различни лагера. Статията очертава ясно и антитетичната полоса на това противопоставяне: съзнание – подсъзнание; разум – интуиция; естественост – изкуственост; село – град; ясна – неясна поезика. В статията „Градът“ пак от 1912 г. Ив. Радославов отбелязва една група граничност в българската литература, която можем да отнесем към 1910 г., свързана с навлизането на градската тематика и начин на мислене в поезията. Градът почти липсва в творчеството на писателите от кръга „Мисъл“, но и от цялата българска поезия до този момент. През и след 1910 се появяват поемата „Градът“ на Вен. Тин., стихотворения като „Спи градът“ на Д. Дебелянов, поемата „Градът“ на Лилюев, стихотворението в проза „В града“ на К. Константинов. „С доброто старо време вече е свършено. Иде градът.“ ще обяви Ив. Радославов.

Градът все пак присъства в една поетическа книга на писателите от „Мисъл“, излязла през 1910 година. Става въпрос за „На Острова на блажените“, отбелязана почти единодушно като литературно събитие. И докато другите книги, за които стана дума по-горе – „Подир сенките на облаците“, „Изповеди“, сборниците „Мисъл“ – носят енергиите на изчерпаността и края¹⁵, то уникалната книга на П. Славейков е възгледана както в миналото и настоящето, така и в бъдещето на българската литература. Тя е заветът, който авторът ѝ оставя към следващите поколения. Той се отличава значително от този на Яворов в „Подир сенките на облаците“. Като се започне от заглавието на двете книги и се стигне до конкретни текстове, експлициращи този завет („Баща ми в мен“, „Химни за смъртта на свръхчовека“, „Песента на човека“, „В часа на синята мъгла“) Интерпретацията на заветността в двете стихосбирки би отнела много място и ще бъде направена в друг текст, но и без аналитичната детайлност е видна разнопосочността на посланията, издаваща колко голямо разминаване е настъпило между двамата съратници след 1907 г.

„На Острова на блажените“ е една от най-обговаряните книги в българската литература. Тя винаги е била предизвикателство пред изследователите. Нейната особеност и странност е отбелязана от критиката още през 1910 г. Но нейното разгадаване продължава и до днес. Явно тази книга е културен феномен, в чиято основа стои изявения месианистичен креативизъм на нейния автор. Неслучайно изследователите отбелязват мащабността и загадъчността на замисъл ѝ, нейната проективност като културен, литературно-исторически, обществено-критически модел на българското, дори и на европейското. С оглед на темата ни, ще съсредоточа вниманието си върху присъствието на Аза в нея и обърнатостта ѝ както към миналото, така и към бъдещето. Б. Пенчев смята, че д-р

¹⁵ Към тях можем да прибавим още един литературен факт, за който не стана дума досега – умирането на сп. „Из нов път“ на Ив. Андрейчин, което, поне теоретически, се свързва с влиянието на френския символизъм от декадентски тип в България.

Кръстев и П. Славейков стават изразители на нарушената изоморфност между Аза и общността.¹⁶ За разлика от патриархалния, модерният човек е загубил своята цялостност, той се превъплещава в различни роли и съвоявания. И тази негова фрагментаризация по отношение на битийното води до различен тип аперцепционност в индивида. Докато при Яворов раздвоената модерна душа изпада в криза поради невъзможността да овладее процесите на себеидентификация, тяхното артикулиране в езика („Една гума“, „Видения“ и др.), то при П. Славейков приемането на различни роли от страна на Аза е осъзнат и оттам овладян процес на трансценденциране. Б. Пенчев отбелязва като парадокс факта, че моделирането на Аза в кръга „Мисъл в стремежа към цялостност минава през излизането от себе си.“¹⁷ Но резултатите от този стремеж при П. Тодоров, Яворов и Славейков са различни и това личи в техните прозрения и послания.

„На Острова на блажените“, наред с всички културни изгравания, прави и такова с Аза на твореца. Графичните и биографичните паратекстове внушават идеята за перманентно мултиплициращата се същност на твореца, за непрекъснатите преображения на другото в същото и обратно. Така целостността се разбира не като статично окръгляне на личността, а като едно непрекъснато преодоляване на границите на собствения Аз. (Всъщност този индивидуален модел е приложим и за модела на литературнопроцесуалното ставане.) Така индивидуализмът на кръга „Мисъл“ в „На Острова на блажените“ е доведен до една крайна точка за възприемане на личностното битие като собствено и чуждо едновременно, като битие на много души в една и обратно, нещо характерно за бъдещето на модернизма, а не за неговото минало. Не случайно Ив. Радославов отбелязва, че в поколението на П. Тодоров има две души, разпънати на кръст, а в следващото поколение има повече от две души и че чрез превръщенията на собствената душа се по-

стигат истините, към които се стреми човек. Не изразява ли подобни идеи и поемата „Химни за смъртта на свръхчовека“.

В Яворовата поезия наблюдаваме противоположното състояние на ужас от припознаване на другия или другото в себе си. Херметизацията на Аза води до битийни прозрения, но и до умора и страх от повторемостта на едно и същото. Затова и лирическият аз в тази поезия, обзет от абсурда на битието, с поглед зареян в синята мъгла, ще се запъти към заход, докато лирическият човек на П. Славейков от „Химни за смъртта на свръхчовека“, осъзнавайки земните предели на човешкото, ще прозре вечната обнова в превръщенията на човека в бога и обратно. Този мотив за възрождената душа на човека ще намери своето продължение в символистичната поезия на Траянов още в „Химни и балади“. Траяновата поезия ще се развие като поезия на преодоляването, на творческия подвиг, на индивидуалния и националния месанизъм, все идеи пряко кореспондиращи със Славейковото творчество и намерили своя синтетизиран вид в „На Острова на блажените“, една книга която по своята мащабност и дълбочина се родее в българската литература единствено с Траяновия „Пантеон“. В него достойно място заема и образа на П. Славейков, видян като иманяр, издирващ съкровищата на българския национален дух.¹⁸

Връщайки се на 1910 година трябва да обобщим, че тя бележи приключването на един етап от развитието на българския модернизъм, свързан с естетиката на кръга „Мисъл“. „На Острова на блажените“ и „Подир сенките на облаците“ са книгите заветания на кръга, които очертават различни перспективи за развитието на модерната ни поезия. Не трябва да забравяме, че между 1905 и 1910 година се заражда друго течение в модернизма, свързано с творчеството на най-младото поколение поети, попаднали под домашното влияние на Яворов и чуждото

¹⁸ През 1912 г. П. Славейков е увековечен в груга творба от поет на новото поколение творци – Д. Дебелянов, признаващ за свой учител в поезията автора на „Химни за смъртта на свръхчовека“, чийто отзвук прозират в символната образност на стихотворението „На Пенчо Славейков“.

¹⁶ Пенчев, Бойко. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003, с. 67.

¹⁷ Пак там, с. 72.

влиание на френския и донякъде руския символизъм. Поезията им е наречена от тогавашната критика декагентска, докато поезията на писателите от „Мисъл“ е определяна като модерен романтизъм, индивидуализъм, но не са малко случаите когато двете течения се подвеждат под общи названия от рода на „модерни поети“, „модернизъм“. На практика двете течения развиват своите естетически разбирания в периода между 1903 и 1910 година, който можем да наречем лабораторен за българския модернизъм. Книгите на Яворов и П. Славейков бележат края на индивидуализма, но Яворовият индивидуализъм и поетиката, свързана с него, е от друг, декагентски тип. С „Безсъници“ Яворов разколебава естетическата монолитност на кръга, към който принадлежи, и се приближава към новото течение на модерността, нещо повече, превръща поезията си в модел на подражание от по-младите поети. Така че през 1910 г. в „Подир сенките на облаците“ декагентският индивидуализъм намира своята завършеност и най-високо постижение, но с това и своя край. Останалите прояви на това течение са подражателни и бележат само неговата изчерпаност.¹⁹ Книгата на С. Скитник доказва това. Творчеството на Т. Траянов, Н. Лилив, Хр. Ясенов, Л. Стоянов и др. поема по друг път, очертан теоретически в манифестните текстове на Ив. Радославов, Г. Милев, Б. Савов и др., който обаче в много отношения повтаря разбиранията на др. Кръстев и П. Славейков за литературата. Налагащите се тенденции в поезията, са свързани с преодоляването на тревогата и резигнацията, с разширяването на вътрешните граници на Аза, с обективиране на поетическото изживяване, с навлизане на градската среда в поетическите визии, поетиката се характеризира с редуциране на субективната излятелност, с универсализиране на езика, със засилване на неговата нюансираност и многозначност, с нарастващата музикалност на стихо-вата организация.²⁰ Новото направление вече има по-ясна иден-

тификационна визия за себе си. В предговора към книгата си „Видения на кръстопът“ (1914) Л. Стоянов ще отбележи, че стиховете в нея са написани в „духа и заветите на символизма“. Пак там ще уточни, че в нея е изоставено всичко писано преди годините 1909-10. Логиката изисква да мислим, че в съзнанието на поета онова, което е писал преди 1910 година не е в духа на символизма. Да си припомним как Ив. Радославов забравя или бегло споменава първата книга на Траянов от 1909 г. Всичките тези наблюдения над опитите за самоопределяне и подреждане на литературното пространство, пряко или косвено свързани с годината 1910, би трябвало да бъдат взети под внимание от съвременния литературен историк при периодизирането и обозначаването на явленията, свързани с модерната българска поезия от началото на 20-ти век.

¹⁹ Има, разбира се и изключения в това отношение като книгата на Н. Лилив „Птици в нощта“ например, но те не отбелязват водещи тенденции, а и притежават нов поетически език.

²⁰ Виж повече по въпроса книгата на Р. Ликова „Проблеми на българския символизъм“. С., 1985.

1910 ГОДИНА – СПОМЕННА СНИМКА НА БЪЛГАРСКАТА ПОЛИФОНΙΑ

1910 година е разпъната от литературни и социални желания. Всички основни претенции са живи, в смисъл такъв, че големи идеологии и естетики се скупчват на сцената и претендират за приоритет. Мирис на войни, социални революции, полупатриархална литературна ситуация, с едното си око вторачила се в националната идеология, с другото си око прозледнала за модерни европейски течения, бум от манифести, от радикални отричания на традиции, списък от хайлайфни красавици, придружаващи известни мъже, митове за големи любови, селска провинция и големееща се столица, българи, образоващи се в Европа, миграция от селата към града, пролетаризиращо се население, бедни и богати, маргинални и централни пространства, болки, кризи, начало на отчуждението като екзистенция, начало на освобождението от патриархалните нрави, аероплан за пръв път над небето на София...

В литературен план – какво ли не. Разни жанрове, доста лица на модернизма, конфликти между „стари“ и „млади“, поредни подбори на образцови списъци от национални поети, акцент върху симбиозата между литература и театър, поява на емблематични книги за културата ни...

Изобщо – дълбок казан е 1910 година, сякаш еманация и завършек на предходни български търсения като национална идеология, индивидуализъм, социални теми, сякаш начало на едно по-абстрактно и автономно мислене в лицето на избухналия (разбира се, на опашката на света) символизъм, или пък на едно идващо за дълго социално ляво мислене, което ще завладее XX век. Ако 1907 година е гранична за видими процеси (дълбок ров между патриархалното и модерното мислене), то 1910 година бързо-бързо заравя граници, омаловажава конфликти, съби-

ра в едно различности, представя ни пред света като всичко можещи и същевременно, като истински балканци. Живият все още тогава баща на идеята за европеизация на българската литература, която не бива да губи и своя специфичен облик – Пенчо Славейков – би трябвало да е бил доволен от тази полифония, ако разбира се, е могъл да се измъкне от челюстите на ежедневните човешки илюзии. Опната, напрегната година, приключваща с едно, подхващаща друго, отворила очи за света извън българското, но и все по-удачно омесваща българското със световното, така че съгъстеното време на една календарна година да се превърне в цветна фотография на балканци, тупнали калпаци в прахта, отпразвили поглед към небето, където вече прехвърча аероплан...

Всяко едно от емблематичните произведения на 1910 година има своята напращаваща интергративност между старото и новото. Сякаш появилото се заглавие от г-р Кръстю Кръстев „Поглед в най-новата българска литература. От Петка до Пенча Славейков“ е метафора на българската културна еволюция, която в ника на 1910 година има самочувствието на модерно, но и не може да се откърне от предходниците както дете от родителите си. Рязането на пъпната връв е илюзия, това показват и напращат всички важни за годината книги, които неизменно съдържат в себе си старата, за да стигнат до новото. Т.е. демонстрират историческата и естетическа еволюция, която никои новатори (и до ден днешен) не желаят да признаят като същина на българското. Революциите у нас винаги разрушават повърхностното, външното, но не стигат до сърцето на същината. В този смисъл новото е трансформирало се донякъде старо. 1910-та е характерна с това, че показва именно традиционната за културното ни съзнание групова разчлененост, която макар и претендираща за индивидуализъм, всъщност формира общи идентичности, характерни за групи от хора. А после отделните групи се конфронтират помежду си, говорят си една на друга, че са различни и непотребни дотолкова, че само една от тях трябва да остане на сцената. Така и се случва в описваната от нас година. В повърхнинния пласт всич-

ко е „ново“, „актуално“, „модерно“, отрицаващо онова, което само по време е преди него.

В една от важните за тогава книги – „На острова на блажените“ от Пенчо Славейков – островът е и образ на себе си, и територия, населена с разноезичие, и сатира на отвращаваща социална действителност, и утопия на търсена и желана хармония и духовност. Както самият Славейков уточнява: „Народа на острова на блажените умствено и душевно и до днес все още седи по турски.“ Ето как „старото“ не може да бъде изпъдено даже и тогава, когато индивидът е решил да променя първо себе си, а после и света. „На острова на блажените“ е едновременно и антология, и мистификация, каквото принципно е разноезичното и амбивалентно мислене на Балканите. Ако в „Псалом на поета“ творецът може да постигне съвършенството и вечността само ако се откаже от временното и дори от индивидуалното в името на „псалом на цялата вселена“, ако творецът е фигура на божественото, постигнато в страдание и самота, то буквално срещу „Псалом на поета“ стои „Баща ми в мен“, което стихотворение признава, че за да се еманципираш, трябва да осмислиш, тези, които са те родили. Е, в случая размишленията ни са само в полза на традицията, но трябва да кажем, в 1910 година традицията не е неизменна твърда почва. Фактът, че в „Баща ми в мен“ Пенчо Славейков се обръща не към майката, както Вазов и възрожденците, а към бащата, е показателен за това, че на традицията се гледа не съхраняващо, а културнопреобразователно. От нея трябва да се извличат само онези смисли, които имат значение за модерния човек, а това е вече преосмисляне и трансформиране на традиционните ценности в името на еволюиращото ново модерно време.

„Поглед в новата българска литература. От Петка до Пенча Славейков“ от д-р Кръстев е възелът в 1910 година, който обединява усилия от 1907 година, когато критикът е издал „Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература“ и от 1917 година, когато критикът ще издаде „Христо Ботйов. П.П.Славейков. Петко Тодоров. Петю Яворов“. Българската литература престава да се вижда като ме-

ханичен сбор от различни авторитети и естетики, започват да се търсят оценъчните механизми, чрез които се оформят диалогични или конфронтиращи се полета. Традицията не се наследява като формула, тя се моделира и канонизира според всяка индивидуална представа. Традицията не е просто поредица от авторски имена, тя е избор на индивидуалния критически поглед, а това е вече наличие на исторически модел. Поетическите „завети“ (на Ботев, например) са живи тогава, когато могат да бъдат преоткривани и пренаписвани с оглед на съвременни нужди. Д-р Кръстев нарича Пенчо Славейков, Петко Тодоров и Петю Яворов „мъченическата тройца на новата българска литература“, защото вижда в тяхното творчество културностроителен патос, желание да се преосмисли старото в името на нови, адекватни на времето ценности. „Младото“ в българската литература навлиза като желание за развой, растеж, макар и реализирано според темпераментния и агресивен балкански менталитет, убедил се обаче, че самозатворен и самобитен, е обречен на вътрешно саморазрушаване. 1910-та година е „изяла“ вече традицията, смяляла я е, и е подигнала глава за „ново“, „ново“, „ново“... За разлика от 1907 година – 1910 година е спокойна, заситена, готова за българския авангард, който ще избухне през 20-те години от XX век. Защото старото и новото нямат вече агресивни претенции едно към друго.

През 1910 година Петю Яворов трагично се разделя с Мина и трагично се обвързва с Лора. Театрално афишираният му личен живот е подсилен с антологичната книга „Подир сенките на облаците“, в която социалните му първоначални инвенции съжителстват със символистичните филтри на външния свят и дълбинните дебери на подсъзнанието. Както се вижда, и тази книга на годината помирява, балансира, съчетава българските страсти. Но и ги извежда извън патриархалното, прави ги публични, „европеизира“ ги според модерния човек на XX век, мислещ се като един от света. Формулата „ние и светът“ окончателно е моделирана като „ние в света“. В тази антология е извървян епохален културен път. От:

*И кръст изправиш най-сетне, боже,
на вземеш гааген завчас торбата.*

*И лучец еж,
водица пий -
И пак поглед!*

Дий...

Дий, воле, дий!

(„На нивата”)

за малко години се стига до:

*Но стана ти и с яд, разметнала коси,
одеждите разкъса, - своето нещастие! -*

Кикотене безумно храма огласи...

*Ти в блудна голота вертеп на саадогострастие
гушата ти направи: че бе - което си!*

(„Прокаятие”)

Път от колективното до индивидуалното; от патриархалното до модерното; от рустикалното до урбанистичното; от социалното и позитивистичното до абстрактното и метафизичното; от задължителното до освободеното; от свенливото до еротичното. Но път, последователно разгъващ се пред очите на българския читател. Път на собствено развитие, на преодоляване болки, кризи, съмнения. Път на привършване и започване ситуации. Но и път на намереното спокойствие. Антология на цялото.

През 1910 година се вихрят бляскави и пикантни любовни сюжети, подхранили националната любовна поетична линия. Яворов, Мина и Лора, Пенчо Славейков и Мара Белчева, Вазов и Евгения Марс, Дора Габе и Боян Пенев, като в последната двойка се втъква и името на Яворов... Връзки без бракове, будоарни тайни, театрална показност, известни мъже, импозантни красавици, граматични съдбовни обрати. Сцена на освободените порядки, парад на чувствата, театрални пози, митове за голяма любов, патриархална София се е придвижила до френски

романси, в които съпругите са вече скучни за сметка на любовниците. Междувременно, литературният елит непрекъснато обхожда Европа, размишлява върху европейските култури, пренася ги в България и пише естетически манифести върху европейски естетики и идеи, дошли божем и на наша почва. Балкански еkleктичен коктейл, езическа сговорена полярност, природна завършеност и модерна самота и усъмненост. Красавиците се превръщат в поезия за любовта, известните мъже - в история на Родината. Категорията социалност, толкова важна за Балканите, в тази пъстра година освен с болки, конфликти, експлоатация и бедност се обогатява и с еротика, интелектуалност, личен избор.

Искал или не искал, с появилата се през годината пиеса „Змейова сватба” Петко Ю. Тодоров разказва за трагедията на личния избор, срещнал неогобрението на колектива. Автобиографизмът в пиесата е очевиден - основа на сюжета е лумналата тъжна и възпрепятствана любов между Яворов и сестрата на Петко Тодоров - Мина. Поетът е тъмна, непозната и мамеща сила, неразбран плам и стремеж към свободата на духа, патриархалните нрави на обществото всякак се мъчат да задържат времето в установеното и познатото, но винаги има кой да последва Змея, да отвори път към новото. „Различният” е вече осъзнат сюжет за културното ни съзнание. Но и нещо друго: автобиографизмът в началото на XX век е различен от автобиографизма от края на XIX век, той търси романтиката на личните митове, а не на колективните. Жертвеният път на личността няма житейска победа, но има морална победа в романтичния ореол на изкуствата. Битът е преработен в мечта, в символ, в легенда. А както се знае, обикновеното не може да бъде материал за една легенда.

Изобщо жената е важна фигура за новите митове, заместили митовете на националната идеология. В реалния живот тя организира литературни салони, посещава литературни кафенета, светски придружава и разговаря с големите имена на българската култура. В литературата жената присъства най-вече в поезията - еротична, фатална, съблазняваща и опустошаваща. Вихрещият

се в началото на XX век символизъм я очертава в конфигурация на освободеното чувство, на отхвърлените окови на селска и изостанала България. Иван Ангрейчин издава „Книга за любовта и жената“, Яворов и Пенчо Славейков са автори на автобиографични любовни стихове, Димитър Бояджиев пък ще остане в историята на българската литература с неспецифичен жест. През 1910 година той пише стихотворението „Самотност“:

*В скръбта на леката грезгавина вечерна
ний дирил тлаосърдие един към друг.
Пред наши праг замира сътътният отзвук
на улицата празношутна и мизерна.*

*Аз тисля, че русалка някаква почива
в коприната на твоя розов пенъор.
Приведен, слушам те – и като нежен чар
дъхът на твойто саадко тяло ме опива.*

*Преданно скрий ме във прегръдките си топаи,
о, моя скръбна, възхитителна жена:
така сърдечно приласкан, с прикрити вопли.*

*Аз тихо ще ти шепна нейде как утира
в самотност непобедна и в злочестина
една душа съзвучно-тъжна като лира...*

През 1911 година Димитър Бояджиев се самоубива, казват поради несполелена любов. Дошло е време, когато един мъж може да умре заради една жена. Върхът на тази легенда скоро ще се окаже Пейо Яворов, който се самоубива отново заради жена и любов, но това е вече с ранга на голяма национална легенда, превърнала се в един от най-импозантните митове в българската литература.

Малко не достига на 1910 година да „хване“ т.н. олевяване на българската интелигенция, чиито корени са във Възражда-

нето ни, но чийто пик ще се окаже следващото десетилетие и особено 30-те години на XX век. Така или иначе, през 1910 година, в сянката на изключителните и романтичните, гъзнат социални недоволства, набират сили социални бунтове, зреят „тълпите“ на „новия ден“. През 1911 година се появяват том II-ри от разказите на Елин Пелин, както и повестта му „Герациите“. Елин Пелин никога не е бил лев писател, но винаги е бил социален писател, в чиито разкази ярко изпъкват социалните жертви на обществото, мъката и безпомощността на малкия човек. В негово лице, както и в лицето на Антон Страшимировите „Писци“, и в непубликувания през годината, но присъстващ в годината Георги Стаматов, социалното страдание набира сили, за да изкристализира през 20-те и 30-те години на века в символи и символни сюжети за бедните малки хора, поругани от несправедливо общество.

Изобищо годината е амбивалентна, динамична, полифонична, в дълбините ѝ блъбукат селски нрави, силен афинитет към модерния европейски свят и неговите идеи, светски шифования и все по-релефното очертание на града като екзистенция. Година, наситена с всичките цветове и нюанси на българското. Година, която е част от софийската „belle époque“, според която старото има желание да напредне, да се промени, а новото е легнало върху старото. Година на симбиоза на разните лица на българското, същевременно година на огромна отвореност към света. Разцвет на театър, изобразително изкуство, музика, образование, първи прохождания на кинопрожекции, стабилизиране на музеи и институции, силен акцент върху дарителността, разработване на нов градоустройствен план на София, включващ новопорестроените райони, видима промяна на архитектурите на сградите в съответствие с европейския стил на живот, строеж на храм-паметник „Александър Невски“... За литературата да не говорим – това е време на мигновен допир и осмисляне на европейските идеи и естетики и вливането им в нашата литература, все още комплексирана от Пенчо Славейков, заради войната му с домораслите „опълченски калпаци“. Но всъщност 1910 година е първоначалният

малък модел на 20-те години от XX век, които са букет от разнообразности, най-проевропейското десетилетие на отминалия век. Хармоничен подем на духовността, макар че след кратко време страната ще потъне във войни.

През 1910 година се появява и първият том от епохалната българска книга „Строители на съвременна България“ от Симеон Радев. В пълноводния си и подведен патос книгата напомня на две предходни български библии – „Записки по българските въстания“ от Захари Стоянов и „Под игото“ от Иван Вазов. По-късно през XX век ще ги последва „Българският Великден“ от Тончо Жечев. Споменатите книги са микс от всички възможности на българското, единна сплав на един манталитет, който отвътре се самопознава и изригва в големи разкази за себе си. В „Строители на съвременна България“ година 1910-та сякаш е огледало, в което се оглежда вечното българско – и отминалото, и идващото. „Строители на съвременна България“ е концентриран и динамичен разказ за едно неомиротворено историческо и културно българско време, в което възрожденските енергии и митове се съчетават с логиката на една събитийност, в която кипежът на емоциите и изключителността на характеристиките все повече напускат героическите си жестове и се рационализират под напора на едно ново, модерно време, безспорно още херматизиращо българското пространство, но и вече чувстващо го опнато от мощни външни политически процеси, още бранещо себе си, но и срещащо самостоятелността на своите граници с изпитващи го силни чужди тенденции. С други думи, започва езикът на дипломацията, на образованието и ковящата се държавност, при което интуицията и действеността са вече канализирани от институционалността. Разказ за срещата на възрожденската енергия и епохалните характери със съграждането на модерността, при което човешкото лице на събитията граничи с безпристрастната разумност на младата държава.

След 1910 година ситуацията става все по-безпокойна и наситена със социални и исторически напрежения. Идват войните, зреят социални катаклизми, интелигенцията става все

по-лява и лява... Това неминуемо се отразява и върху приоритетните естетики и тематики в литературата ни. Избухналият през 20-те години на миналия век авангард е далеч по-разнообразен и цветен от 1910 година, но затова пък не е така антично хармоничен и завършен като мисъл, чувство и надежда. Полифонията на големите идеи е разбита на динамични и напрежати претенции, на забележителни, но самотни естетики, общите колективни говорения губят почва пред индивидуалните решения. 1910 година е може би последната епична скала на едно отминаващо време, спокойно завършващо своите големи разкази за света. Мястото на литературата и страстите е все още „тука“, а описът им е „български“, макар и отворил очи и ръце за „европейското“. Една от умиротворителните години в нашата култура, след което културата ни отново започва да представя приоритетни свои лица, имащи амбицията да вземат връх над групи идентичности.

ВОЛЯТА ЗА ПРЕДСТАВИТЕЛНОСТ И (МОЖЕ БИ) ОКОНЧАТЕЛНОСТ

По отношение на 1910 година твърдите литературноисторически оптики ни пречат днес поне в две насоки:

Първо: нашата вече стогодишна вгледаност в най-важните книги, в творбите-емблеми на епохата – в „Подир сенките на облаците” и „На острова на блажените”, както и в най-представителната колективна изява – „Българска антология”, ни пречи да осъзнаем, че волята за представителност (дори за свърхпредставителност) е обща типология за тази знаменита литературна година, включително и за автори от масовката.

И второ: забравяме да мислим модите, да помним как мълненоосно се разпространяват в литературните среди мълвите за един или друг авторски проект, как нараства желанието и ти да го повториш в някаква степен и под някаква форма, а дори и да го надцакаш. Така и желанието да гадеш през 1910 г. някаква равностметка за творческите си постижения може да се превърне в едва ли не задължителна необходимост – независимо от това какви са постиженията и какъв ще бъде резултатът от направената раносметка. Просто няма как да не преминеш през тази по-висша униция за близане/оставане в литературата. Инак отпагаш.

Представих в текста „Подир сто лета. Литературната идеология на единствената книга” (печатан във в. „Култура” и четен на нашата кръгла маса в Бургас) гледището си за литературната идеология за единствената книга, реализирана екстремно от Яворов в „Подир сенките на облаците” и „множествено” от Пенчо Славейков в „На острова на блажените”. Но тази идеология е радикална форма на общата за българската литература през 1910 г. **воля за представителност**. През годината чувствително нараства броят на личностни и колек-

тивни творчески изяви, които трябва да представят готово-забавното, да гадат в някакъв концентриран вид представа за движението на темите и идеите в българската литература и в съответното индивидуално творчество. Естествено, това се прави с ефектни жестове, с фикционални конструкции, с пренареждане и преназоваване. И с насищане на литературното поле със стотици паратекстове, някои от които пределно значещи. Може да се каже, че 1910 година е и литературната година на паратекстовете. Това са преназоваващите и символически осмислящите заглавия, това са предговорите с манифестен привкус, това са биографическите писателски очерци (вкл. фикционално-мистификационните на Пенчо Славейков) и т.н. Собствено литературно-фикционалните текстове през тази година трескаво се опаковат, заявява се чрез тази опаковка литературноисторическата им претенция. Сякаш всеки автор се опитва да надскочи готово-забавното си равнище, да заеме друго, по-високо място в литературната иерархия. Така дори дебютантите се опитват да се представят не като дебютиращи, а като идващи отведнъж зрели и цели. (Характерен пример е Сирак Скитник с неговата сбирка „Изповеди. Стихове. Книга първа.”, издадена в Сливен – така след няколко години ще издаде дебютната си книга със същото самочувствие Йордан Йовков: „Разкази. Том първи”, т.е. ясно е, че ще има и втори, и трети и т.н.; анонимен критик от сп. „Съвременна мисъл” прави сравнение на стиховете от тази дебютна книжка с една от еталонните книги на годината: „Ако г. Яворов се е унесъл *Подир сенките на облаците*, за г. Сирак Скитник трябва да се каже, че се е втурнал подир сенките на неясните миражи и видения...”)

При това, бързането е защото някак се усеща, че сега е даден литературноисторическият шанс, че моментът е уникален, че това време не трябва да се пропуска, че след миг ще бъде късно.

Дълго време литературите се питаха има ли в новата българска литература достатъчен брой литературни факти, има ли относително тегло, критичен минимум натрупвания, явили ли са се литературните шедеври на фона на една грамотно писана литература, за да може тази литература да бъде исто-

рически разказана, подредена, осмислена. Тези колебания са фиксирани още от Димитър Маринов при писането на неговата „История на българската литература“ от 1887 г. Но те продължават да бъдат изразявани в различни форми и в следващите две десетилетия. През 1910 г. тези колебания сякаш отведнъж са надмогнати, те секват.

В книга втора на литературен сборник „Мисъл“ Боян Пенев публикува своята знаменита студия „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“. Там още в първия пасаж се казва: „А литературата след Освобождението, често отричана дори и от тези, които я създават, едва в последно време започва да става предмет на по-обективни и основни изследвания.“ По повод на студията на Боян Пенев и по-специално във връзка с неговото разбиране за обхвата на явленията, които трябва да определяме като литература през целия този период, Алберт Гечев публикува в кн. 5 на сп. „Демократически преглед“ вече от 1911 г. статията си „За размерите на литературното ни развитие, като предмет на научно изследване“. Тази статия е може би най-добрият от многобройните отклици на студията на Боян Пенев и в нея се говори за необходимостта от една „реформа в изследванията на нашата литература“, която трябва да отличи и да същински художествените произведения от тези, които имат общокултурен смисъл (нещо, което Боян Пенев според Гечев не прави достатъчно ясно). Или казано в духа на проблематиката, която ни занимава, новата българска литература е натрупала достатъчно силни фикционални произведения, за да има нуждата да бъде „подпълавана“ с текстове по същество историографски, публицистични, очеркови, мемоарни и пр.

Пак през 1910 г. в Солун, като отпечатък на „Летоструй“ на „Българска матица“, е публикуван историографският очерк „Поглед в новата българска литература. 1. От Петка до Пенча Славеиков“ на д-р Кръстьо Кръстев, а в двата сборника „Мисъл“ са отпечатани два от неговите известни текстове, където се търсят Ботевските мотиви в творчеството на членовете на Четворката от „Мисъл“. А в първия сборник „Мисъл“ е поместена голямата обобщаваща студия на Владимир Василев

„Мотиви из нашата любовна лирика“ – разделена на следните части: „Елегия“, „Една муза в траур“, „Трепети“, „Сън за щастие“, „Сенки“. Две от фразите в предпоследния пасаж гласят: „Новата концепция на любовта носи широко космически характер. За пръв път тук се открива любовта не в рамките на определени лични отношения, а като проблема на *тъжът и жената*, които се представят като носители на различни, досущ противоположни идеи.“ Тази силна, вдъхновена студия също не би могла да се появи предните години.

Като отделен отпечатък на СбНУ излиза през годината известната студия на Стефан Д. Минчев „Из историята на българския роман. Побългаряване на чуждите произведения“, която по значение в историята на българското литературознание надхвърля тясната си проблематика. А пак в сборниците „Мисъл“, в кн. втора, е публикуван радикалният *по йордан ефтимовски* текст на Борис Тричков „Нашите писатели и нашата публика“. Това е темпераментна статия за вечния конфликт между новаторските търсения на талантливите автори и назаднявият вкус на широката читателска публика, като след скандалния предговор на Пенчо Славеиков към второто издание на „Стихотворения“ на Яворов (от 1904 г.), отново, с още по-голяма сила се разисква проблема за този разрыв в края на десетилетието:

„...това е публика, която не разбира и игнорира Ибсена и Шекспира, за да аплодира „Madame sans gene“, „Лудетина“, „Към пропаст“ и „Борислав“; публика, която не знае нищо за великаните на западно-европейската и руската литература, но пълни шкафовете и душите си с „Рокамбол“, „Потайностите на принц Карл“ и пр.; публика, която остави да угасне сп. „Мисъл“, за да поддържа разни „Из живота“, „Илюстрация Светлина“, „Родина“, „Загробен мир“ и пр.; публика, която не познава и не купува Яворова, Пенчо Славеикова, П. Тодорова, Елин-Пелина, А. Страшимирова, Стаматова, а се храни с жалките баберки на вазовото писателство; публика, за която „Нова Америка е храм.“ (с. 178).

Но всъщност нова и даже централна тема за Тричков е, че тази публика има и своите ментори, своите духовни водачи. Отново цитирам: „Въпросът е там, че у нас има „критици“,

които съвсем некритически се отнасят към нашата публика, а въздигат в идеал нейните вкусове и изисквания, останали от епохата на „Геновева“ и „Глезен Мирчо“ и обявяват в името на тия вехтории поход срещу всички таланти у нас, – срещу всичко, което не се къне в литературните идеали на една невежа тълпа, но ревниво пази храмът на изкуството от всяко нечисто съприкосновение. В своето невежество водачите на тая тълпа дават името „парнасисти“ (гл. ст. на С. Ганев в „Бълг. Сбирка“ за 1910 г., кн. 2) на всеки от нашите поети, който служи на изкуството, който не го унижава до безсъдържателно вастникарство или площаден патриотизъм.” (пак там, с. 178). Вслушването в гласовете на подобни „критици“ би било, според Тричков, голяма глупост: „Нашето общество би се отбило за дълго време от пътя на едно сближение и разбиране с родните си поети и писатели.” И ще цитираме и заключението на този полемичен текст: „От своя страна ние ще пожелаем на нашите писатели да пазят достойнството на своето призвание. Нека евтината и лесна популярност, купена с цената на едно банално и безсъдържателно изкуство, не ги съблазнява; нека я оставят засега на Вазова и на сонма от негови бездарни епигони – писатели и критици.” Този текст също свидетелствува за радикално явената точно през 1910 г. ерекция на самосъзнанието на литературата, за желанието да бъдеш краен, да теглиш чертата, да направиш точно ти присвояването на новите традиции на българската литература, а и всъщност точно ти да ги очертаеш – включително чрез драматичното противопоставяне на останалите според теб в миналото писатели и творби.

Но да се върнем към *паратекстовете*. В контекста на годината, на тази година на приключващите сюжети и на волята за представителност, съвсем символически звучи названието на иначе един съвсем неутрален тематично поетически цикъл от 21 лирически къса на Мара Белчева, наречен „НА СИНУРА НА ВЧЕРА И ДНЕС“ (сб. „Мисъл“, книга втора, с. 134-141). Маркиран е именно **пределът**.

Радикален пространствен предел, отвъд предела, извън и едновременно вътре в родното пространство е осъществен

чрез многоходовото конструиране на хетеротопното културно пространство от *Острова на блажените*. За да се даде цялостна визия за българската култура-литература-политика-битово живеене-история-персоналистично осъществяване е било необходимо да се намери хем отвъдна, хем интимно-вътрешна гледна точка и грандиозната мистификация е осигурила пълноценно тези възможности. Писал съм в придружаващата фототипното издание на „На Острова на блажените“ на „Български писател“ от 1986 г. студия, че антологията-мистификация „е плод на титаничната амбиция на Пенчо Славейков да докаже, че собственото му творчество е само по себе си – с жанрово, стилово и тематичното си богатство – *цяла литература*.” (Завръщане на Острова на блажените, с. 13). Тя наистина е въплътена воля за представителност и в това отношение е елемент от цялата поредица свръхпредставителни книги – трите тома „Кървава песен“, „Немски поети“, „Епически песни“, „Сън за участие“, „Книга на песните“.

С тази своя книга Пенчо Славейков решително строи своята литературна личност и не случайно цяла поредица литературни (между тях Константин Константинов и Христо Миндов) свидетелстват, че едно от най-значимите събития на литературния живот от 1910 г. е било очевидно режисираното и свръхамбициозно проведено литературно четене из „На Острова“ в аудитория 45 на Софийския университет. Според свидетелството на Миндов, на това четене авторът е произнесъл фразата: „С тая книга се открива нова епоха в българската поезия.”

И тези слушатели и първи читатели са били поразени от художествената многофункционалност и значимост на паратекстовете, на самото название на книгата и от биографическите очерци и предговора. Пространният текст на Сирак Скитник по повод на книгата от сп. „Демократически преглед“ наивно изповядва как веднага през тази години е започвал да работи *литът* Пенчо Славейков. (А че хромият поет е работил през 1910 г. за окончателното си възвеличаване свидетелствуват и трите му големи публични изяви от годината: отвореното писмо-протест по повод на Славянския събор, речта му

на протестното събрание от 20 юни по същия повод и публичната му беседа във връзка със смъртта на Толстой отново в 45-та аудитория).

Огромен принос за начина, по който мислим и чувстваваме поезията на Яворов през следващите сто години има основният паратекст – заглавието „Под синките на облаците” (вж. текста ми „Подир сто лета”). Но също и останалите, названията на дяловете – особено „Антология”, но и „Безсъници”, „Прозрения” и „Царици на нощта”. Без тях не би могла да се осъществи цялата тази художествена идеология на единствената книга, да се въплъти волята за представителност и тук истински съдбовна и трагическа окончателност.

Впрочем удивителното е, че пак през 1910 г. един одиозен литератор – Йордан Миронополски е уловил чрез скандалната си книга „Критици” как започват да работят в колективното съзнание литературните личности на Четворката от „Мисъл” и как се награждават митовите Славейков и Яворов, но е разпознал в този велик културен сюжет само желанието за преходна слава (така, както го прави по пределно грубиянски начин в бележката си от сп. „Наблюдател” за *Острова* скритият за псевдоним Антон Страшимиров).

Остава да определим функциите на още един видимо значим паратекст в целия контекст на литературната 1910 г. – предговора на Вазовата стихосбирка „Легенди при Царевец”. Този текст от два тематични раздела също има амбицията да преназове и „опакова” единната по тематика, жанрови форми и интонации сбирка, да и придаде допълнителна стойност. В първата част Вазов излага кредото си на исторически писател, защитава пристрастието си към трагическите и героически фигури и сюжети от епохата на Второто българско царство, но това е експозиция. Защото същинската цел на Предговора е утвърждаването на самото Вазово творчество в противовес на тази поезия, която „не се стреми да говори на народната душа, тя се чужди от нея”. Т.е., той е обърнат срещу естетиката на кръга „Мисъл”. Ако го съпоставим с цитираната по-горе статия на Тричков от сборника „Мисъл”, Предговора носи съ-

щата проблематика, но с преобърнат смисъл. И тук се казва: „И настана разлив между тия наши поети и народа. И той не ги чете.”, но се стои на страната, в гледната точка на тоя „народ”. Този амбициозен текст обаче не постига целта си, не предизвиква скандал, не донся допълнителен интерес към „Легенди при Царевец”. Не е твърде функционален с оглед на търсената свръхпредставителност. Ето какво съм писал в бележките си към том 5-и на Събраните съчинения на Иван Вазов от 1975 г.: „Но краят на 1910 г. (когато в издателството на Ив. Г. Изнатов е отпечатана „Легенди при Царевец”) и цялата 1911 г. е времето на изключителния, имащ характера направо на „масова психоза” успех на драмата „Борислав” (това явление предизвиква дори ранни опити за социологическо изследване на обществения живот на творбата: вж. Симеон Радев „Успехът на „Борислав” като знамение на времето”, в. „Вести”, г. XXI (1911), бр. 78). И всъщност, въпреки няколкото ласкави отзива, появата на „Легенди при Царевец” минава почти незабелязана. Книгата обикновено се характеризира с общи фрази, без да се прави някакъв по-загълбочен анализа.” (Иван Вазов, том 5, с. 549).

Трябва да се взелеме и в заглавието на съставената от Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов поетическа антология „Нашата поезия от Вазова насам” – тя е ни повече, ни по-малко „Българска антология”. Сега е ясно откъде извира гързостта да я направят двамата „самозванци” – според голямата част от критиците им. Тя се основава на общата атмосфера от литературния живот на годината, предопределя се от общата воля за представителност. Така и дебютанти-поети – символисти, парнаристи, закъснели народници и пр. – имат възможност да попаднат направо в представителна национална антология, превърнала се с годините, въпреки яростното оспорване на правото точно двамата поети да я съставят, в *класическата* българска антология. Но за да стане такава класика, тази антология е трябвало да бъде издадена точно в забелязваща всичко година. Ние често забравяме, че редом с „Българска антология” в литературното поле се появяват отново през тази година разнородни сборници с представителен характер, въпреки по-

простонародното им предназначение – такива са например рег съставени от Иван Ст. Андрейчин сборки, неговите твърде популярни „Вечеринки и утра“ и още повече знаменитата в епохата „Книга за любовта и за жената“. Редом с тях се полага направения от Димитър Бабев и Димитър Подвързачов „Театър и вечеринки“. Всички тези сборници не трябва да се подценяват, когато мислим за представителност и за стремеж към пренареждане на натрупани литературни текстове.

Една от най-важните характеристики на литературната 1910 г. напуска териториите на литературата, тъй като тази година всъщност се превръща в *театрална година*, в *година на театъра*, но театър наистина вкоренен, основаващ се в по-голяма степен от обикновено на литературата. Това имам пред вид, когато казвам, че театралната култура застава през 1910 г. в надредна позиция спрямо литературната култура. Веригата литература-драматургия-театър ни представя формите на едно обективизиране на аз-а в една пределно изповедно-личностно ориентирана литература.

През 1910 г. Народният театър не само се превръща в централна културна институция, където са съсредоточени и вниманието на почти всички активни писатели, но и се превръща в основен символ на тогавашния софийски градски пространство (две години по-късно големият Никола Петров ще създаде картината си „Народният театър“, част от големия му софийски цикъл, чрез който се набавят липсващи на литературата градски културни смисли.) Пенчо Славейков пише за книга първа на сб. „Мисъл“ пространната си личностно изстрадана студия „Национален театър“. Яворов дава пространни интервюта за работата си като артистически секретар. Именно с успеха на публикуваната първо в сб. „Мисъл“ и след това поставена пиеса „Змейова сватба“ Петко Тодоров успява да се въздигне до идеалните селения на останалите писатели в Четворката на „Мисъл“. Петко Тодоров и Антон Страшимиров издават през годината театралните си произведения в томове избрано. А естествено най-забележително за литературно-театралната култура е съчинението на Иван Ст. Андрейчин

„Книга за театъра“, където се разискват цялата гама проблеми около театралната култура, включително и взаимоотношенията с новопоявилото се изкуство – киното. А през годината театралните постановки и друките сюжети от театъра са наистина най-разискваните в масовата преса факти на културата – от постановките на Вазовите исторически пиеси до конкурсите за нови пиеси.

1910 е годината на окончателното утвърждаване на фигурата на политическия писател, след въздигането на Захари Стоянов именно като класически български писател. Политическият писател не е историограф или политолог-наблюдател и анализатор. Той пресъздава в своите текстове актуални (или съвсем скоро приключили) политически сюжети, предимно с внимание към централните персонажи, пресъздадени с въображението на създател на фикционални светове. Естествено, първо въплъщение на фигурата на политическия писател през 1910 г. е Симеон Радев с първия том на „Строителите на съвременна България“.

И тук новото и различното се посреща не само с пълно неразбиране, но и с абсурдни обвинения в несъстоятелност. Маститият литератор и общественик Иван Пеев-Плачков твърди в „Периодическо списание“ (кн. 71 от 1910 г.), че: „Няма нужда да обясняваме, че това схващане на историята нито е съвременно, нито е научно: въобще не е историческо.(...) Авторът се спира много повече на анекдотичното и сензационното, на външното и инцидентното, отколкото на онова, което дава смисъл на събитията и дава основания за правилна оценка на действащите и истински решаващи фактори.“ Е да, но „Строителите“ е една от големите класически книги български книги и споровете гали това е историография, политически анализ или литература само я обогатяват. Всеки може да избира – гали ще му харесат наукожелателните характеристики на Пеев-Плачков или възхищенията на Димо Кьорчев. Например: „С. Радев издава тъкмо такова интимно любопитство към епохата, която разглежда. Неговият език, който бива ту леко засмян, щом характеризира наивното при човека, ту набоден с острилата на сараказми, ту весел, ту тих, равен и течащ по-

някога в спокоен епичен тон, изпълнен тук-там с догадки, взети сякаш от диалога на весели софисти – език, който достига винаги тона на една беседа, приятна, умна и достъпна всекиму, – се крие способността и начинът, по който той мъмчливо любопитствува и интимничи към събитията и личностите на миналото.” (сп. „Художник”). Само изброявам другите значителни явления с книги на политически писатели през годината: Димитър Маринов със „Стефан Стамболов и новейшата ни история”, Иван Клиничаров с голямата му книга за Ботев, Тодор Влайков с „Личният режим у нас. Бележки върху неговото развитие и върху условията за премахването му”, Трифон Кунев с „Конско евангелие за народняците”, Никола Начов с книгата му за Бачо Киро...

Остава да се запитаме: уловил ли е всички тези същностни типологии на литературната 1910, които формулираме днес, най-значителният автор на литературни прегледи от първото десетилетие на XX век, Алберт Гечев от списание „Демократически преглед”?

Категорично да! В текста „Нашата художествена литература през изтеклата 1910 година” (отпечатан в книжка втора на ДПР от 1911 година, като част от поредица прегледи, събрани през 1914 година в авторска книга), Алберт Гечев наистина избира тези творби, които и литературната история е избрала, слага акценти, които ние днес поставяме. Още в началото на статията си той посочва пълноценността на тази литературна година – макар и не така категорично, както ние го правим: „има в литературното развитие приливи и отливи, както има такива във всяко развитие, във всеки живот. И ми се струва, че нашата литература през изтеклата година е имала един малък прилив”. И Гечев гради критически и литературноисторически формули най-вече за „На острова на блажените” и „Подир сенките на облаците”, пространно проследява взаимоотношенията между литература и театър, като отбелязва сред най-значимото и книгата за театър на Иван Ст. Андрейчин; освен петко Тодоров с неговите драми е прибавен и Антон Страшимиров; Вазов с „Легенди при Царе-

вец” не само, че не е забравен, но е поставен – макар и обговорен дистантно – на първо място, по „старшинство”. Основният акцент, все пак, е дейността на кръга „Мисъл” – макар самият Гечев да не принадлежи към кръга. Изразил удовлетворение от възстановяването на изданието „Мисъл”, макар и във вид на сборници, а не като списание, Гечев категорично твърди: „От хората на Кръстевия кръг са написани и най-значителните книги през изминалата година.(...) Схващането, което аз прокарам за значението на Кръстевия кръг в нашата литература няма широка популярност между обществото”. Гечев популяризира с радикално-охулителната книга критици на Йордан Маринополски и е може би единственият критик, осъзнал още тогава литературноисторическия смисъл на акта със съставянето на „българска антология”. Приблизително в тази насока са и повете отделни сериозни оценки, на други критици, на явления от годината. Така обзорът на Гечев е и най-значимото свидетелство за достигнатата именно през 1910 година зрялост на българската критика.

А това вече наистина **окръгля** литературната година.

1910 – АНТОЛОГИЙНИЯТ ПРАГ

През 1910-а дълго и подмолно зрелият български **блян по антология** се събъдва поне трикратно, включително в книга, която е негов ироничен, преобърнат образ. Така пада негласната забрана, „карантината“ в българското литературно пространство върху понятието „антология“. Ако дотогава това е желана, но бленувана от гистанция форма и съставителите на различни видове сборници се „паят“ да я употребяват, нямат самочувствие за предполагаемата от нея висока подборност и представителност, то след това вече и сборници без кой-знае какво качество спокойно ще могат, ще посмиват да се титулуват антологии.

Има литературни прецеденти – жанрови, тематични, стилови – които минават незабелязани, остават непризнати и стават жертва на т.нар. „заекващо начало“ (по изрза на М. Николчина). Обратно, преодоляването на това, което ще наречем **антологичен праг**, през 1910-а е ясно заявено. Преди всичко и защото е утроено – три книги от различен порядък се самоназовават „антология“ и независимо от това, че са в смислово напрежение помежду си в момента на излизането, независимо че имат различна рецептивна съдба, те взаимно контекстуално се подкрепят и няма как да останат невидими – нито за съвременниците, нито за литературната история.¹ При все че отеква мощно в литературното поле, този троен прецедент не е лишен от вътрешни апории.

¹ Идеята, че едно културно/литературно явление трябва да е умножено, за да устои и се наложи, е развита от М. Николчина по отношение на феномена на „литературната майка“: българската женска литературна история излиза от фазата на „заекващото начало“, когато в синхрон убедително се налагат не една, а две поетеси – Д. Габе и Багряна. (Николчина 2002)

Да се взелегаме в тази небеднъж посочвана тройка: „На Острова на блажените“ от Пенчо Славейков; „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам“, съставена от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов; „Славянска антология“, съставена от Стилиян Чилингиров. Имаме първа национално-представителна антология на българската поезия – издадена свободно-артистично, без никаква институционална подкрепа, от двама млади (особено Дебелянов) и неутвърдени поети. Имаме първо мащабно представяне на преводна поезия – на славянските, езиково най-близки до нас народи; тя е поръчково, може да се каже институционално начинание, издадена е със субсидия на Славянското дружество по повод Славянския събор в София през 1910 г. от един добросъвестен, но не първостепенен литератор. Заедно с това, по-точно с малко преднина, се е появил и техният преобърнат двойник – авторска книга, която едновременно се прави на национална антология и се прави на преводна антология, като зад нея стои една от на-мощните литературни фигури на своето време, поради което тя отеква изключително силно, дори засенчва като събитие „истинските“ антологии. Така съвсем по бодрияровски симулакрумът предхожда оригинала. Тоест българският „блян по антология“ е едновременно съгнат и развенчан, валидизиран и делегитимиран.

При това смисловите напрежения между тези книги не са само имплицитни. В антологийния си модус 1910-а е силно реактивна, агонална година. До последно „На Острова на блажените“ и „Българска антология“ се подготвят и издават в скрито състезание и надиграване. Разбира се, Славейков успява да излезе пръв – и да се смее последен.² Той, така да се каже, предварително знае плановете на „противника“ отвътре, защото е поканен и участва в „Българска антология“. Това му позволява да застава в коментираща мета-позиция спрямо нея. Краткият делови

² Тук той сякаш ползва опита си от 1904 г., когато второто издание на Яворовите „Стихотворения“ с неговия (Славейковия) скандален предговор успяват да изпреварят със седмица подготвяните „Избрани стихотворения“ на К. Христов с полемичен предговор от Вазов. (Неделчев 1977: 389)

предговор, който той слага в последния момент (изоставяйки по-съответния на духа на книгата пространен пътеписно-мистификационен очерк „На Острова на блажените”³), всъщност влиза в директна полемика с начинанието на Подвързачов и Дебелянов: „Но въпрос е – голям въпрос! – дали е възможна една антология от творения на български поети: защото поети имаме малко, и още по-малко поезии, от които би могло да се събери антология за пред хора.” (Славейков 1958, II: 5) Това е най-кратката и ударна отрицателна рецензия за „Българска антология”, за самите основания на тази идея, при това рецензия „в аванс”, няколко седмици преди антологията да е излязла от печат.

Третото споменато по-горе издание като че ли най-незабелязано „прекрачва антологийния праг”. „Славянска антология” на Стилиян Чилингиров не успява да се наложи като литературно събитие не само заради недостатъчния „антологичен авторитет” на своя съставител, но и защото е засенчена от бурния политически дебат около Славянския събор в София. (Повече около този сюжет в: Неделчев 2010: 53-58.) В случая поводът за излизането на антологията засенчва самата нея. Пенчо Славейков е активен участник в този дебат, яростен критик на събора заедно с Яворов и Петко Тодоров. Така че този паралитературен сюжет косвено го противопоставя и на Чилингировото начинание. В чисто литературен план „Славянска антология” като първа преводна антология е засенчена от излязлата през следващата година Славейкова антология „Немски поети” (1911). Там Славейков вече сериозно, а не „наужким” (като в Островната антология) демонстрира концептуален подход към представянето на една чужда поезия – стройна подредба, умело портретиране на поетите, целенасочен подбор както на творби на отделните автори, така и по отношение на идеята за цялостен образ на немската поезия. Докато „Славянска антология” е по-скоро моментна картина на стихийната рецепция на славянски поети у нас. Там творбите не са специално пребежда-

ни, а са събрани налични до момента преводи. Сред преводачите фигурират имената на почти всички действащи литератори от периода. В този смисъл не може да се говори за особено целенасочен антологичен подбор от страна на съставителя, и то пряко от творбите на включените автори. Донякъде хаотичният състав на антологията е удържан чрез подреждането по езиков и азбучен принцип – материалът е разделен на пет дяла: сърбохърватски, словенски, чешки, полски и руски поети, във всеки дял поетите са подредени по азбучен ред.

Да забележим, че усещането за „праговост” (едновременно като предел и като бариера) по отношение на антологийното мислене по онова време у нас, ако не се дължи, то до голяма степен се усилва от амбивалентното отнасяне към него на такава мощна фигура като Пенчо Славейков. Той, от една страна, виртуозно практикува „изкуството на антологията”, но от друга, непрекъснато подрива високия му тогавашен залог – съставянето на национално-представителна антология на българската поезия/литература.

Всеки от антологийните жестове на Пенчо Славейков е **контраантология на българската литература**. Трикратен отказ да ѝ се подпише „свидетелството за зрялост”, да ѝ се признае качество, изпълненост, представителност. Всеки път моделът е различен, но стратегията е една и съща. Славейков антологизира нещо друго – първо фолклорни текстове, при това предназначени „за износ”, за английска публика („The Shade of the Balkans”, 1904); след това собствени текстове, полумаскирани като преводни творби на измислени поети от измислена страна (1910); после немски поети (1911). Така той трикратно вмениява „антологийна недостатъчност” на българската литературна ситуация, демонстрира липсата, недостига на родната литературна сцена и заедно с това ѝ задава (в свое лице) образец.

Строго погледнато, Пенчо Славейков няма нищо общо с антологизирането на българската литература. Той не е правилното една антология на българската литература в прекия сми-

³ Публикуван за първи път в сп. „Златороз”, год. II, кн. 3, 1921 г. Вж. също: Славейков 1959, V: 332-350, 458-467.

съл на думата. И въпреки това безспорно играе централна роля в антологийния процес у нас. Тъкмо неговите „На Острова на блажените“ и „Немски поети“ форматираат изобщо идеята за антология в български контекст. Макар да са формозадаващи по един специфичен, негативен начин, те са основополагащи на структурно равнище.

Тук ще разгледаме само един аспект на това положение. Пенчо Славейков негласно задава „представителна квота“ от поети за един авторитетен антологичен подбор: 18-19 автори. Още Васил Пундев в проникателния си сравнителен прочит на двесте антологии забелязва: „Числото на поетите е приблизително еднакво (в „Острова“ един по-малко)...“ (Пундев 1927: 377) И тук очевидно няма значение, че изходният ресурс е предположаемо различен. Островът на блажените е описан като малка по територия и население страна, респективно и с неголям брой поети. А за голямата Германия е казано: „Немските поети са толкова много – хиляди! – че во всякой един избор от тях винаги ще има липси.“ (Славейков 1959, 7: 105). Тази идеална поетическа „квота“ става императив и за (реалната) българска поезия. Тя е и косвена критика към многолюдната „Българска антология“ на Подвързачов и Дебелянов.

Дали защото Славейков има някаква много точна статистическа интуиция, или заради въздесъщия му антологичен авторитет, но ще видим същата идеална представителна „квота“ възпроизведена и в най-прецизно, най-безапелационно конципираната – и най-влиятелната – антологийна селекция и до днес: „Антология на българската поезия“ (1925) на Гео Милев. Най-влиятелна, защото на практика в нея Гео Милев трасира онова, което и до днес се мисли като „български лирически канон“. В своята етапна, исторична, диахронно-йерархизираща антология Гео Милев представя най-важното от новата българска поезия в лицето на 18 поетически персони – от Петко Славейков и Ботев до Христо Смирненски. Своеобразен палимпсест на неговия подбор е списъкът с 38-те имена, включени в „Българска антология“ на Дебелянов и Подвързачов. Списък, от който Гео „зачерква“ безпощадно, мотивирайки тези „зачерквания“ в обособената кратка

финална част от своя антологичен предговор „Кратка история на българската поезия“. (Повече за това вж в: Курташева 2000.) Гео, разбира се, оформя своя подбор, като прибавя и нови имена, проявява например безпогрешен усет към мястото и ролята на Смирненски в българския поетически идиом.

Но при цялата тази операция, при цялата строгост на своя подход, Гео Милев игнорира една „под-квота“ в Славейковата схема – тази на женската поезия.⁴ А тя присъства достатъчно изявено и в „На острова на блажените“ (Силва Мара и Вита Морена), и още повече в „Немски поети“ – в лицето на четири поетеси. „Четирите в „Немски поети“ са наистина много“ – чистосърдечно отбелязва Васил Пундев (1927: 378). Дали това число не е наистина някакъв интуитивен предел на женско присъствие в антологийната витрина на българската поезия – поне от мъжка и тогавашна гледна точка? Четири са и поетесите в максимално отворената, инклузивна, синхронно-изчерваща антология на Дебелянов и Подвързачов. Така излиза, че женската поезия някак леко, артистично (в „Българска антология“ е и актрисата Роза Попова) прекрива антологийния праг през 1910 г., но се препъва и спира пред него като пред бариера през 1925 г. Когато през 1927 г. окончателно се заявява Багряна, прагът е вече зад гърба ѝ, тя продължава напред, без да се налага да го преодолява. Кое то според Миглена Николчина може би е една от предпоставките тъкмо тя да бъде припозната като българската „литературна майка“. Трябва да добавим обаче, че вторият „антологичен праг“ е всъщност прагът на канона. Така българската женска литература остава симптоматично в една колеблива още предканонична или вече следаканонична ситуация.

Литература

Антология на българската поезия. Съст. Гео Милев, София: Филип Чунев, 1925.

Курташева 2000: Курташева, Биляна. Стратегии на изключването. Върху една антологийна концепция. // *Сезон*, есен 2000.

⁴ Как точно става това съм изследвала в: Курташева 2000.

Неделчев 1977: Неделчев, Михаил. Бележки към Том I от Събрани съчинения на П.К. Яворов. // П.К. Яворов. Събрани съчинения. Том I. Стихотворения и стихотворни преводи. Рег. Кр. Кулюмджиев. София: Български писател, 1977, с. 379-509.

Неделчев 2010: Неделчев, Михаил. 1910. Сюжети от литературната година. София: НБУ, 2010.

Николчина 2002: Николчина, Миглена. Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история. София: Сема РИЦ, 2002.

Пундев 1927: Пундев, Васил. Двете антологии на Пенчо Славейков // Златороз, год. VIII, кн. 3, с. 375-386.

Славейков 1958/59: Славейков, Пенчо. Събрани съчинения, т. I-VIII. София: Български писател, 1958/59.

Славянска антология. Съст. Стилиян Чилингиров. Със субсидия от Слав. Д-во. София: Печ. С.М. Стайков, 1910.

Пламен Дойнов

1910 КАТО ГОДИНА НА ЛИТЕРАТУРАТА

Защо именно 1910 година? Ако е близка по значение с 1907-а, с какво е по-различна от 1908-а и 1909-а, че трябва да бъде обособявана като специална *година на литературата*? Защо пренебрегваме 1911-а, при условие, че тя също извежда ярки заглавия и имена? Не е ли това пренапрягане на *волята за представителност* в литературната история? Не сме ли подвластни на някаква предварително приета от литературноисторическото несъзнавано фиксация върху няколко привилегировани години, между които 1910-а блести с надменно великолепие?

*

Да си припомним основните критерии, по които разпознаваме как един дванадесетмесечен календарен отрязък се превръща в *година на литературата*.

Първи фактор: „Всяка *година на литературата* е немислима без струпването между нейните времеви граници на *влиятелни* литературни текстове. Критерият за влиятелност е сложен. Той се определя колкото от по-късните ретроспективни употреби (канонизиране, включване в литературноисторически разкази и пр.) на дадена творба, толкова и от съвременно изявилия се (още около момента на нейното възникване) значения, *влиятелни* на обществото, на противоборствата в литературното поле, на литературната публичност и др. Към критерия за влиятелност трябва да прибавим и *ефекта на новото* – в една *година на литературата* по правило се появяват текстове, които дават начала или проясняват наличието на *нови тенденции*, предизвикващи понякога за кратък период от време истински *иновационни съставявания*.”¹

¹ Дойнов, Пламен. *Тезиси към годините на литературата* – Литературен вестник, бр. 7, 24.02 – 2.03.2010.

Първото обяснение на *особеното* положение на 1910 година е нейната преизпълненост с канонични произведения и канонични модуляции. Така изследователят е принуден да работи в режима на една историческа самоочевидност, на която разчита всеки канон. Но това, разбира се, е вторична самоочевидност, постигната от гледната точка на следващите години. Много по-важно е да подходим археологически – да слезем до епицентъра на 1910-а и оттам да проследим канонообразуващите процеси.

Библиографската инвентаризация ще ни покаже за пореден път богатството на 1910-а: от лични антологични книги на Пенчо Славейков и Яворов, лирическа книга и пиеси от Иван Вазов, томове с драми на Петко Тодоров и на Антон Страшимиров, сборникът „Мисъл“ до стихосбирки на Сирак Скитник и на Венеамин, сборник с разкази от Рачо Стоянов, пиеса от Иван Кирилов, том трети на „Литературен алманах“ на Иван Клиначаров и др.

Влиятелността на книги като „Подир сенките на облаците“ и „На Острова на блажените“ не е само ефект на по-късното им канонизиране, а проличава в дебатите, които те предизвикват още през 1910 г. Това са най-коментираните български художествени заглавия през годината, осигуряващи внезапна популярност на *високата* литература. Ако през 1907-а например „Ева“ на Протич безапелационно печели читателите за сметка на „Безсъници“ и „Сън за щастие“, през 1910-а „Подир сенките на облаците“ от Яворов и особено „На Острова на блажените“ от Славейков предизвикват и критически, и пазарен интерес.

*

Годишният формат е модернистски модел за функциониране на литературата. В него се фаворизира новото, различното спрямо досегашното календарно време, но постепенно започва да се откроява и една специфична *повторителност*, която фокусира вниманието върху едни и същи имена. Това е мнемоничната повторителност на (прото)канона, който тъкмо през 1910-а достига най-високата степен на завършеност до епохата на войните.

Тук впечатлява специфичната негативна диалектика на литературните прегледи, които непрекъснато констатираат липси на значителни произведения, но тъкмо чрез това *негативно повторение* усилват значението на творбите и авторите, на които *все пак* обръщат внимание. Прегледите на 1910-а дори постигат известен обрат в тази реторика, защото за първи път изтъкват подем в българската литература. Алберт Гечев пише за „малък прилив“ – че „след толкова очаквания през последните години, един напън се почувствува напоследък“², а Христо Цанков вмята, че „българската литература почва вече да добива своя физиономия и някои нейни писатели се формират вече като отделни литературни индивидуалности“, като *все пак* не премълчава, че „е трудно да се сложат контурите на нашата литература през изтеклата година“³.

Това уклончиво *все пак* е ключово място в *признаването* на актуалния литературен канон от началото на XX век. Той продължава да се конструира през реторическото посочване на липсите и отсъствието – оформя се в прегледи, в статии и (вече) в антологии *въпреки* проблематичното съществуване на самата българска литература, като реализира започналия след 1907-а обрат: *може да няма българска литература, но и има български писатели*. Така канонът още във фазата си на *протоканон* започва да се основава на литературни личности, а не на техните творби.

*

Втори фактор: „Около всяка година на литературата възникват напрежения относно проблема за литературната автономия. За българския контекст това става валидно след края на XIX век, когато описаните от Бурдийо върху френския терен процеси, започват да проявяват своите ефекти и у нас. В такива години се изостря въпросът именно за автономността на литературното поле, което изпитва натиска на политиката и/или пазара...“⁴

² Гечев, Алберт. *Нашата художествена литература през изтеклата 1910 година – Демократически преглед*, кн. 2/ 1911, с. 184.

³ Цанков, Хр. *Българската литература през 1910 година – Българска сбирка*, кн. 1/ 1911, с. 6.

⁴ Дойнов, Пламен. *Тезиси към годините на литературата...*

Ако в 1907 година литературното поле през призмата на университетската криза за първи път придобива по-ясна кристализация и частично постига автономията си, то през 1910-а вече сработват механизмите му за производство на художествени продукти, проявяващи позициите в полето. Липсват ярки публични стълкновения в публичността. Но се появяват книги, които чрез самото си наличие картографират литературното поле, подчертават неговата завършеност.

През 1910 година векторното противопоставяне между власт и литература се трансформира в символни борби вътре в литературното поле. Битките между „буржоазните“ писатели („старите“), „признатия авангард“ („младите“) и „непризнатия авангард“ („най-младите“), в които се намесват различни странични и дори съвсем маргинални гласове, стават обичайна гледка в литературната публичност.

Срещу Вазов все по-категорично се утвърждава Пенчо Славейков. Усилията и на г-р Кръстев, и на „учениците му“ Владимир Василев и Боян Пенев дават най-видим резултат именно през 1910-а. Новозададената генеалогическа линия в българската поезия *Ботев – Пенчо Славейков* става обичайно място за придвижване на множество влиятелни литературноисторически почерци⁵.

Между различните позиции се рее неустановилия се никъде Антон Страшимиров, който както в новооснованото си списание „Наблюдател“, така и във вестниците воюва с „признатия авангард“ в лицето на Славейков и най-вече Яворов, чиито места в литературното поле Страшимиров оспорва.

В началото на 1910-а в „Българска сбирка“ Спас Ганев обособява „три нееднакви по сила и размер течения“ в „най-новата българска литература“. Първите две Ганев схваща като „недъзи на времето“ – течението на „създаването на идейна и тенденциозна литература“, очертано като „най-слабо“, и течението, което е „своеобразно българско западничество“, изразяващо се в „подражанието на западноевропейския модернизъм и

декадентство“. Главният представител на второто течение е Пенчо Славейков, който е определен като „един обикновен подражател, стихоплемец на модерни стихове“, минал „през европейския калъп“, но създаващ текстове, „неотговарящи на нашата действителност“. До него са наредени Яворов, П. Ю. Тодоров, Кирил Христов, както и „някои от най-младите ни поети“ – „Траяновици, Куневци и пр.“. За всички тях присъжда та е ни повече, ни по-малко: „надути парнасианци и нравствено изродени от пресищане и нередовен живот поети“. Ганев ценностно фаворизира третото течение – „за създаване на самобитно и национално творчество“, прилагайки списъка си с имена, сред които предтечите са Петко Славейков, Васил Друмев, Христо Ботев, Т. Г. Влайков, Алеко Константинов, а „днес“ са Вазов („най-добър представител“), Михайловски, Н. Начев, А. Страшимиров, Цанко Церковски, Елин Пелин и др.⁶

Разбира се, тази статия пряко участва в разразяващата се символна борба всред литературното поле. Но тя е важна не толкова с идеологическите си квалификации и дисквалификации, а с опита си чрез техники на включване и изключване да препореди литературното поле като крайно го персонализира. За Ганев е решаваща принадлежността на автора към съответния „отбор“, селектиран чрез произволно изравняване на разлики и игнориране на противоречия. Иначе заклинанията на Ганев продължават – точно на Рождество Христово той завършва статията си „Български модернизъм“, в която еднозначно прогнозира „Пенчовщината в българската литература е осъдена да загине.(...) Ние верваме, че ще доживеем да ѝ прочетем надгробното слово.“⁷

*

През 1910 г. секторът на „младите“ (т.нар. „признат авангард“) почти изцяло се вписва в институционалната структура на културата и става дори *държавно признат*. Неговите ос-

⁵ Вж. например: Миролъбов, В. (г-р К. Кръстев). *Ботевски мотиви в поезията на Пенчо Славейков* – В: *Мисъл. Литературен сборник. Книга втора*, 1910, с. 112–133.

⁶ Ганев, Спас. *Общ характер и дух на най-новата българска литература – Българска сбирка*, кн. 2/ 1910, с. 73–83.

⁷ Ганев, Спас. *Български модернизъм. Впечатления и мисли – Българска сбирка*, кн. 1/ 1911, с. 19.

новни представители Славейков, Яворов, П. Тодоров резонно са обвинявани от опонентите си в *казионност*, заради държавните дължности, които заемат по това време. Доскорошният директор на Народния театър и настоящ за 1910-а директор на Народната библиотека Славейков, артистическият секретар на Народния театър Яворов събират злоба и закачки. Погледното обаче извън контекста на страстите в писателското всекидневие, най-изявените представители на българския модернизъм, емблемите на *високата* литература получават институционално признание, заг тях стоят държавни гаранции – поне през 1910 година. Това стабилизира литературното поле и снабдява мнозина от агентите му с разпознаваеми роли, между които се разгръщат редица малки стълкновения или диалози.

Секторът на „най-младите“ изглежда аморфен и несистематичен, но това е неговата постоянна характеристика – струпването на нови имена и неоткрити авторски присъствия винаги затруднява проявяването на картината при „непризнатите“. Подсекторът на смеховата „българановска“ литература се маргинализира окончателно, а най-изявените му представители като Елин Пелин все по-рядко се идентифицират с него. Впрочем през 1910-а Пелин като че ли се намира в публикационна пауза, но само година преди това е отпечатал „Нечиста сила“, а само след година ще се появи „Гераците“. Подсекторът на *тенденциозната* („социалистическа“) литература събира снизходителни оценки. Но поети като Полянов и белевистки като Ана Карима трайно се превръщат в негови емблеми.

*

През 1910-а напреженията между отделните агенти в литературното поле се усилват, при това в посока към проявяване на позициите им спрямо *цялата* българска литература. Особеното в техните изявления е не само категоричното възприемане на българската литература вече като *налична* и *цялостна*, но и волята у почти всеки да лансира визия за *предзначението* на създаваните творби. Така се извършва активно *целенолагане* на литературното производство в хоризонта на специфични идеологии, които през 1910-а повсеместно се прокламират.

Протича колкото подмолен, толкова и явен дебат за „днешната българска литература“ – *каква* да бъде, *на какво* да служи, *към кого* да бъде насочена. Вече цитираните статии на Спас Ганев в „Българска сбирка“, прегледите на Алберт Гечев в „Демократически преглед“ и на Христо Цанков в „Българска сбирка“, студиите и статиите на Боян Пенев, Борис Тричков, д-р Кръстев, Владимир Василев в сборниците „Мисъл“ очертават основните конфликтни зони.

Дори предговорите и бележките към авторските книги звучат полемично. И Славейков в „На Острова на блажените“, и Вазов в „Легенди при Царевиц“ предлагат не толкова въвеждащи, колкото специални програмни текстове, в които проявяват възгледите си за това *как*, *защо* и *за кого* се създава българската литература.

Славейков в предговора си изстрелва прочутото изречение: „Нашата поезия още не е добила нито характерна, нито своя физиономия“. После в биографичния очерк за Иво Доля добавя: „И Доля е прав, както тук, тъй и кога защитава правото на творците да бъдат диктатори и насилници в езика – едно право, което ражда често незаконни, но хубави рожби, защото това са рожби на силата и любовта.“ Разбира се, останалите очерци в личната антология също носят конкретни полемични агресии.

Вазов в предговора към „Легенди при Царевиц“ изрича фронтално: „И въпреки моя гух на отрицание на своето, на родното, който вее у нас от години насам, въпреки неразумната пропаганда да се охладят националното чувство народът, във всичките си обществени слоеве, остая дълбок националист, той обича отечеството си и заветите му, и историята си с нейните светли и тъмни страници; тя пази за него странно обаяние, когато му се рисува в художествена реч.(...) И писателят, когато пише, трябва да знае какво пише и за кого пише, да помни, че той пише, за да бъде четен, разбран и оценен не от чужденци, а от българи. Така само може да остане самобитен и да влияе със словото си на широките народни маси.(...) И за жалост, ние виждаме нещо нежелателно. Съвременната ни поезия, повтарям, не се стреми да говори на народната душа, тя се чуж-

ди от нея. Тя се развива из крива посока. Нашите млади поети, между които има и със силни дарования, в стремежа си, законен въпреки, за оригиналност, да дирят нови пътища и нови форми за мисълта си, откъснаха се от народната среда и запяха според нововремските наеви в западноевропейската литература.(...) Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчеловеци и не знам още какви.”

Сблъсъкът на визици за българската поезия/литература е експлициран във всички равнища на текстуалността. Пронизва не само публицистично-критическите жанрове, но – което е уникалното в 1910-а – преминава през паратекстовете на художествените заглавия и самите стихотворни строфи, проявява се в конкретния модел и композиционния строеж на някои авторски книги.

*

Пазарът все по-активно преакцентира стойностите в литературното поле. Ако в първите години на XX век пазарният ефект от предлагането на литературни текстове се осъществява предимно чрез представянето им на театрална сцена, то през 1910-а все по-важна роля започва да играе книжният пазар.

Появата и утвърждаването на издателството на Александър Паскалев предизвиква ефект на частично преобразуване на литературното поле. Този нов издателски център се превръща във водещото издателство на *високата* българска литература, залагащо и на нови преводи на класически творби от западните и славянските литератури. Но по-съществено е, че чрез изграждането на много добре работеща разпространителска мрежа в цялата страна Паскалев предизвиква висок ръст на тиражите и продажбите на книги от онези български автори, които минават за „елитарни” и „модернистични”.

Дори Яворов, който въпреки никога не е бил безразличен към успеха си пред по-широка „фасулкофска” публика, въздъхва в очакване за Славейковата антология: „Дано намери заслуженото разпространение, за да опровергае лошото мнение, което

всички имаме за българската публика.” Явно Яворов наистина е стиснал палци, защото само за месец от Славейковата книга се продават 700 екземпляра⁸.

*

Постоянната необходимост от парични средства води до колебания в авторската воля. У автора Яворов наистина се *борят две души*, когато се опитва едновременно да отпечата срещу 1000 лева антологичната си книга „Подир сенките на облаците” и да издаде с конкурса на фонда „Иван Вазов” при Университета най-новите си стихотворения под заглавие „Прозрения”. Яворов стартира и двете начинания, пък каквото и докъдето стане. От едно негово писмо до сестра му Екатерина от 5 януари 1910-а, се разбира, че е взел аванс в размер на 400 лева от общо 1000 за печатаната към този момент „Подир сенките на облаците” – съобщава, че „за момента „финансовото положение” е донегде консолидирано”⁹. Но това не го спира на 25 февруари да изпрати до декана на историко-филологическия факултет за „тазгодишния конкурс” на фонд на „Ив. Вазов” „приключена в отделен пакет” стихосбирката „Прозрения”¹⁰, която обаче по същото време вече се набира в печатницата като отделен цикъл в книгата „Подир сенките на облаците”. Личната антология излиза на 17-18 март, а на 29 декември му съобщават, че „Прозрения” е спечелила конкурса за 1910 г. от литературния фонд „Ив. Вазов”, като допълнително ще го известят кога може да получи сумата¹¹. Така Яворов „продава” два пъти по едно и също време едни и същи текстове. Разбира се, договорът с издателя на „Подир сенките...” Александър Паскалев блокира евентуалното издаване на „Прозрения” в отделно книжно тяло.

⁸ Вж. това сведение, посочено в писмо на д-р Кръстев до Яворов в: Найденова – Стоилова, Ганка. *П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му*. Второ преработено издание, С., 1986, с. 444.

⁹ Яворов, П. К. *Събрани съчинения. Том 5*, С., 1979, с. 379.

¹⁰ Пак там, с. 17.

¹¹ Цит. по: Найденова-Стоилова Г. П. К. *Яворов. Летопис за живота и творчеството му...*, с. 446.

Бихме могли всичко да обясним с *нуждата от пари*, с непрестанната „битка за насящия“, която са принудени да водят автори, принадлежащи иначе към „признатия авангард“ като Яворов. Но фиксираме този факт не за да откриваме пукнатини в професионалната етика на поета. Струва ни се съществено специфичното разцепване на волята за опубличностяване на творчеството и за изграждане на публичен авторски образ. В контекста на Яворовото творчество това открива терен за анализиране на „Прозрения“ като недородената трета стихосбирка, задушена в утробата на носещата я в себе си лична антология „Подир сенките на облациите“.

*

Трети фактор: „Във всяка година на литературата именно литературата става *важна* в границите на цялото социално пространство. Случванията в литературното поле и различни фикционални и нефикционални текстове застават на фокус – около тях протичат дискусии, предизвикват скандали, постигат публичен успех. Значителна част от събитията в годината протичат *през* литературата, която чрез текстовете си представя, тълкува, а понякога предизвиква и конструира събития. Пряко произтичаща от про- или антиавтономизиращите процеси тенденция е *наметата* на литературата в други сектори на социалната дейност или дистантното ѝ самоутвърждаване чрез демонстриран *отказ от участие* в нелитературни сфери.”¹²

Продължават да се радват на успех отработените във *високата* литература възгледи на модернизтско високомерие към всекидневие и всекидневниците. Концепцията за контра-популярността на литература движи цялата статия на Борис Тричков от втората книга на сборника „Мисъл“. Тя доразвива идеите на Пенчо Славейков от предговора към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ (1904) и на д-р Кръстев от предговора му към „Млади и стари“ (1907), но и някак прозвучава като *финално оповестяване* на тези идеи¹³.

¹² Дойнов, Пламен. *Тезиси към годините на литературата...*

¹³ Вж. Тричков, Борис. *Нашият писатели и нашата публика* – В: *Мисъл. Литературен сборник. Книга втора*, 1910, с. 177–195.

В подобен контекст се разгръща и спорът между Янко Сакъзов и Петко Тодоров в „Съвременна мисъл“ за популярността на писателя, избухнал по повод успеха на грамата „Борислав“ от Вазов.

Но активизирането на писатели и литератори около провеждането на Всеславянския събор в София през юни, както и анкетата на сп. „Съвременна мисъл“ по македонския и балканския въпрос, в която дори Пенчо Славейков напористо заявява: „Моето желание е да бъдат Балканите български и аз да доживея това.“ – всъщност оголва пряката въввлеченост (или готовност за въвличане) на водещите литературни личности в мащабни социално-политически акции. Степената на социалния ангажимент сред писателите е толкова висока, че поставя на изпитание самите функции на литературата – усещат се първите ярки сигнали, че тя трудно ще удържа автономността си при положение, че се стреми да хомогенизира посланията си както с влиятелни властови центрове, така и с проекти, които се святат за *общонационални*.

Затова е логично, че литературата през 1910-а се опитва да се включи в дебата за *българското*. Писателите участват с различни версии в този дебат. Вазов с лириката и грамите си акцентира върху историята на Второто българско царство, като не крие опита си да включи средновековното минало в актуалния дебат за ситуацията в Третото царство. Славейков представя едно своеобразно *национално-поетическо* алтернативно пространство в „На Острова...“, което се позиционира в директен полемичен ракурс спрямо реалната българска среда от началото на века. Тез първа като център в този дебат несъмнено ще се откроява първият том „Строители на съвременна България“ от Симеон Радев – както с ранното и дискусивно историзиране на близкото минало, така и със самото проектиране на визията за *пътя и предназначението* на България от Освобождението насетне. През 1910-а нарастващата от първите години на XX век сянка на *български теснанизъм* започва постепенно да покрива фигурите на почти всички *интелигентстващи* личности.

*

Четвърти фактор: „Скоро след формалното си календарно приключване или малко по-късно самата *година на литературата* започва да функционира като емблема и символ. Много често тя става нарицателна, дава имена на поколения и преломни процеси, маркира цели периоди. Превръща се в особено *тясто на патет*. Сдобива се с митичен ореол, фокусира в себе си (ретро) очаквания с изключително висок психо-исторически залог.”

Точно за 1910-а не можем да открием специално проявен интерес към последователното ѝ митологизиране. През десетилетията тя по-скоро витае в експертното знание на литературните изследователи, за които времевото ситуиране на вече посочените класични произведения е само ориентир в професионалните им занимания за конструиране на контекст. Въпреки че 1910-а не е изрично тематизирана от литературната история, посветените страници в книги, монографии и студии за произведения, публикувани през същата година, са толкова много, че около нея индиректно се е формирало специфично място на *литературна патет*. Липсата на връзали се в историографията политически и граждански събития оставя 1910-а в сянката на 1907-а, но същевременно я изтегля от тази сянка, за да се появи в светлината на преди всичко литературната и културната значимост.

КОНТЕКСТИ

Петър Кърджолов

1910 – ГОДИНА ПЪРВА ЗА ФИЛМОВОТО ПРОИЗВОДСТВО НА СОФИЙСКИЯ „КИНОЦЕНТЪР” – „МО- ДЕРЕН ТЕАТЪР”

Като всяко събитие и откриването на първото в България постоянно кино има своята предистория. В случая тя започва през лятото на 1908, когато софийският вестник „Вечерна поща” публикува в постоянната си рубрика „Хроника” информацията, че „известния столичен търговец-предприемач г-н Вакаро в съдружие с големи капиталисти, щял да построи едно здание Театр-Опера срещу строящите се сега Хали, което ще струва повече от 1 милион лева. Ще има постоянна оперна трупа, и ще се допускат да представляват и други трупи, които случайно минават през столицата. Постройката ще се почне още тази година”¹.

Речено-сторено. На 5 декември 1908² (петък) всекидневникът „Ден” пръв обявява, че „тази вечер, в 6 ч. след обед, ще стане тържественото откриване на новопостроения „Софийски модерен театър”, ул. Мария-Луиза № 34”³. На другия ден „Вечерна поща” потвърждава новината: „В столицата (ул. Мария-Луиза, под окръжния). съд) е открито ново театрално здание под името „Модерен театър”. Наистина модерен театър, вече по вкуса на своето вътрешно разпределение, деликатна декорация и въобще твърде уютна обстановка. Може да се каже, че

¹ Направа на Театр-Опера. Вечерна поща (Наумова), год. VIII № 2455, 3.VII.1908, с. 3.

² Датите в настоящата публикация са посочени според валидния през разглеждания период в България календар – Юлианския (т. н. стар стил). Разликата между него и Григорианския календар (т. н. нов стил) през XX век е 13 дни. (б. а.)

³ Софийски модерен театър. Ден, год. VI, № 1691, 5.XII.1908, с. 3.

даже в големи западноевропейски градове рядко се среща таква красиво и при това толкова практично здание, което ще бъде много удобно не само за театрални представления, а особено за концерти и сказки. За сега в „Модерния театър“ ще се дават кинематографически представления, на първото от които снощи присъствуваша кружок от специално поканени гости. „Модерния театър“ представи най-новите образи из областта на комичния живот, на величествената природа, на военните науки и пр. Зрителите нескъпяха своите шумни похвали. Сигурни сме, че кинематографът на „модерния театър“ ще стане особена „attraction“ на ежедневиия живот на софиянците”⁴.

Любопитни подробности към вече известното добавя струващият пет стотинки всекидневен независим вестник „Реч”: „Модерния театър, построен на ул. Мария-Луиза, вчера биде открит за едно ограничено число граждани, повечето журналисти. Вътрешността на театъра е елегантна. Салонът побира 600 стола, и на западната страна, срещу сцената, се намират няколко ложи и два реда под тях с столове. Плоскостта на партера (салона) е наклонена, за да даде възможност на задните столове да се издигнат. Театърът е специално приготвен на първо време за кинематограф. Представени бяха десетина-петнадесет картинки, между които имаше няколко твърде интересни. Особен избор, обаче на пейзажи и сцени из живота, не е направен; апарата с който възпроизвежда картините е усъвършенствуван, тъй че всяко трептене в картината е избегнато – което е едно много ценно обстоятелство, защото не уморява окоето. Един голям недостатък – ако и за в бъдеще бъде като снощния – е здето антрактите съ големи и отекичителни. Към 7 ½ ч. на присъствующите бяха поднесени сладки и по чаша вино. Надяваше се, че директора на новия театър ще използва нуждата от един наистина модерен театър и ще направи приятна и развлекателна програмата му”⁵. Последните акорди на интродукцията прозвучават от страниците на иначе всезнаещата

Шангова „Вечерна поща”⁶, която със задоволство заключава (на 9 декември), че „Софийския модерен театър е вече открит и уморените столични граждани всеки час могат да намерят там почивка срещу 30 – 40 стотинки. Приятно забавление за окоето. Театра е срещу градината на Щърбанов”⁷.

С тези няколко обявления общо взето се изчерпва благожеланието за рождеството на „Модерен театър” – „най-значителното събитие в кинематографския живот на България през целия додеветосептемврийски период” (Александър Александров⁸). Коеето ще рече, че огласяването на акта е станало повече от скромно. Коеето пък дава повод на проф. Александър Янакиев справедливо да отбележи във великолепната си статия „Модерен театър” не е само салон”: „Днес това събитие изглежда значително. Но тогава не са му обърнали особено внимание”⁹.

Истинската рекламна канонада обаче тепърва предстои. И тя засипва столичните вестници по Коледа, когато в цели пет издания (двете „пощи”¹⁰, „Дневник”¹¹, „Ден”¹² и „Реч”) се появява еднотипно съобщение, което си позволявам да цитирам в пълния му вариант, поднесен от „Реч”: „Модерен Театър. Заведението е от най-добре уредените в града ни. През време на празниците ще дава извънредно хубави представления с кинематографа, с специални картини за Коледа. Програмата за празниците е много разнообразна и всеки ден нова, тъй щото всеки може да намери картина по вкуса си. Театъра е сега добре уреден,

⁶ В периода 18.X.1905 – 11.VII.1910 в София излизат два различни вестника под едно и също заглавие – „Вечерна поща”. Изданието, чието директор, стопанин и главен редактор е журналистът Стоян Стайков Шангов (1867 – 1925), бива назовавано „Шангова поща”, а другото – „Наумова поща”. (б. а.)

⁷ Модерен театър. Вечерна поща (Шангова), год. IX, № 2615 (1114), 9.XII.1908, с. 3.

⁸ Александров, Александър. Кината в София до 9.IX.1944. Кино и време, № 21, 1983, с. 67.

⁹ Янакиев, Александър. Синема.bg. София: Тимра, 2003, с. 19.

¹⁰ Модерен театър. Вечерна поща (Наумова), год. VIII, № 2627, 25.XII.1908, с. 3; Вечерна поща (Шангова), год. IX, № 2631, 25.XII.1908.

¹¹ Модерен Театър. Дневник, год. VII, № 2303, 25.XII.1908, с. 3.

¹² Модерен театър. Ден, год. VI, № 1711, 25.XII.1908, с. 3.

⁴ Модерен театър. Вечерна поща (Наумова), год. VIII, № 2608, 6.XII.1908, с. 3.

⁵ Реч, год. II, № 478, 7.XII.1908, с. 3.

с нови най-модерни машини, така щото картините ще се виждат като живи и публиката ще се чувства като при театрални представления. Музикалният оркестър на 2-на Ротшилд свири през цялото представление и ще увеличава удоволствието на публиката. Представленията през празниците се дават преди обяд от 11 до 12 и след обяд от 2 до 11 ½ непрекъснато”¹³.

От тези уведомявания (повечето от които представени в настоящата публикация за първи път) става ясно, че идеята за построяването на „здание Театр-Опера” претърпява съществени трансформации, за да се материализира в крайна сметка в киносалон, наименован „Модерен театър”. Могат да се посочат и други (по несъществени) отклонения от първоначалния замисъл. Сградата не е срещу Халиите, а „срещу градината на Щърбанов”, „под окръжния съд”, на ул. „Мария Луиза” № 34 (впоследствие улицата става булевард, а адресът преномериран на № 26). Не е и нова – по-скоро бива реконструирана за нуждите на театъра, „специално приготвен на първо време за кинематограф”. Въпреки това кино „Модерен театър” е „удобно”, „красиво” и при това „практично здание”, предлагащо „елегантна” вътрешност, „деликатна декорация” и „твърде уютна обстановка”; разполагащо с 600 стола, няколко ложи, сцена, наклонен подг... Техническото оборудване също е на висота – „апарата който възпроизвежда картините е усъвършенствуван”; прожекторните машини са „нови и най-силни”, образите върху екрана са като живи... Не е за пренебрегване и фактът, че още от самото си раждане киното формира собствен оркестър, който не само доставя „удоволствие на присъстващите”¹⁴, но и „дава говорящ вид на картините”¹⁵.

Като наименование на културна институция словосъчетанието „Модерен театър” се появява още през септември 1905, когато с него е наименувана новосъздадена театрална трупa, ръководена от актьора Г. Донеv, „който от дълги години се

подвизава на сцената, както пред столичната, така и пред провинциалната публика, а напоследък ходил да се специализира на запад”¹⁶. Сред нейните „добри актьорски сили” личели имената на Д. Касабов („специализирал се в Париж по грам. искусство”), Иван Илиев („бивш първостепен актьор в трупата на 2-н М. Икономов”) и 2-ца К. Савова¹⁷, а репертоарът ѝ включвал „изключително модерни пиеси” и „творения на известни съвременни автори” като Емил Зола, Октав Мирбо, Новели, Ровета¹⁸... „Модерен театър” най-вероятно е бил пътуващ – софийският в. „Ден” смозва дори да очертае част от маршрута му: Радомир, Дупница, Кюстендил, Враца, Северна България... Свидетелства за дейността на трупата се появяват в печата до пролетта на 1908, когато тя заминава за Лясковец, където се установява „да готви репертуара си за идущия сезон”¹⁹.

За разлика от това очевидно любителско и провинциално театрално начинание, кинопредприятието „Модерен театър” бива организирано професионално и по европейски. Защото е „дело”²⁰ на предприемчивия италиански милионер Карло Алберто Вакаро (1864 – 1933) – първоначално (през 1904) „директор на дружеството за осветлението”, впоследствие търговец (износител на български тютюни в чужбина), предприемач (участва в изграждането на железопътната линия Девня – Добрич), индустриалец (собственик на пловдивската цигарена фабрика „Български орел”, произвеждаща „ароматните папириси” „Плевна”, „Витоша” и „Порт Сауд”), банкер (директор на „Балканска банка”), крупен акционер (в множество български дружества). В акционерно (събирателно) дружество той „преобръща” и „Модерен театър” (през 1912), оглавявайки като председател неговия управителен съвет. Въпреки това Вакаро не се занимава пряко с работите на киното, а възлага тази задача на зет си Аладар Отмай (Остерайхер) и Сигмунд

¹⁶ Модерен театър. Ден, год. II, № 615, 13.IX.1905, с. 3.

¹⁷ Театър. Ден, год. II, № 666, 5.XI.1905, с. 4.

¹⁸ Модерен театър. Ден, год. II, № 669, 8.XI.1905, с. 3.

¹⁹ Модерен театър. Балканска трибуна, год. II, № 480, 21.IV.1908, с. 3.

²⁰ Софийски новини, год. IV, № 69, 29.IX.1909, с. 2.

¹³ Модерен Театр. Реч, год. II, № 496, 25.XII.1908, с. 3.

¹⁴ Модерен театър. Вечерна поща (Наумова), год. VIII, № 2627, 25.XII.1908, с. 3.

¹⁵ Вечерна поща (Шангова), год. IX, № 2631, 25.XII.1908.

Силаги (и двамата поданици на Австро-Унгарската империя, и двамата делегати в УС на АД, и двамата не особено ласкаво охарактеризирани от някои родни издания като „маджарски евреи“ и „маджарски чифути“²¹). Тъкмо те основават (в края на 1909) фирма, наречена първоначално „Остерайхер & Силаги“, която според подадено от тях заявление (вх. № 39755, 11.XI.1909) до Софийския окръжен съд, „ще експлоатира Модерния театър с кинематограф и други представления“²². Съгласно търговския закон и определението си от 4 декември (№ 4051) споменатият съд вписва в своя търговски дружествен регистър (под № 111/1909) фирмата „Модерен Театър – Остерайхер и Силаги“ със седалище град София. В съхранения до наши дни документ (Обявление № 907) изрично се упоменава, че двамата съдружници имат „еднакви права и задължения“²³. В друг пък документ на Софийския окръжен съд (удостоверение № 20840 от 22.X.1911) се посочва разрешението „предмет на предприятието“: „кинематографни представления“²⁴. Любопитна подробност – събирателното дружество „Модерен театър“ бива „прекратено по право“ чак на 1.I.1952²⁵!

Макар че днес величаем „Модерен театър“ като „първия специален кинотеатър у нас“²⁶ и „първият и най-голям стационарен кинотеатър в България“²⁷, той се ражда и прохожда в силно конкурентна среда. През 1908 – 1909 редовни (често дори всекидневни) покази на филми в София се провеждат във вариетет „Нова Америка“, започнали при това още през ноември 1907 (разположената на площад „Възраждане“ сграда, многократно преустройвана през годините, бива известна и като театър „Ренесанс“, и като кино „Георги Димитров“, а в наши дни като клуб

„Син сити“); в брезентовия павилион на Владимир Петков „Говорящ Биограф“ („снабден с електрическо осветление“), функционира в периода юли–октомври 1908 също на ул. „Мария Луиза“ (срещу хотел „Батемберг“); в театър „Аполо“ (от ноември 1908 до края на юни 1909), чийто „съдържател“ е бил електротехникът Игнат Гайдушек; в пътуващото кино „Модерен Биограф“ – дървена „паянтова постройка“, покрита с ламарина²⁸, която вече споменатият Владимир Петков издига през октомври 1909 готвещ срещу „Модерен театър“, оставайки там поне до април на 1910! На 17 ноември 1910 пък започват постоянни прожекции (три пъти седмично – понеделник, сряда и петък) в кино „Одеон“ – втория ас на столичния кинопрокат²⁹, който от самото си раждане хвърля своите притежатели Торбов – Раганов – Пюламила в люта битка с триото Вакаро – Остерайхер – Силаги (сравнението с „Метро – Голдвин – Майер“ се налага от само себе си).

Показателна за състоянието на целулоидния пазар през разглеждания период е уникалната (от киноисторическа гледна точка) трета страница на в. „Реч“, върху която на 7.I.1909 (Ивановден) една до друга биват поместени цели три реклами за кинематографически представления, предстоящи да се състоят същата вечер на три различни места в София: „в скоро открития“ „Модерен театър“, в „Театър „Аполо“ „срещу баните“ и в „театралния салон“ „Нова Америка“. За популярността на тази „триада“ свидетелства фейлетонът „България“, чийто анонимен автор избира епистоларната форма, за да сподели с „провинциалния си приятел“ своите впечатления от столицата: „Славний ми Дичко, Наричам те тъй, защото аз имам намерение да ти пиша за славата на България... Отидох в модерния театър, видях чудни работи. Тоя кинематограф бил, наистина, нещо разкошно. Почти същите фантастични работи видях в Аполоновия театър, за който ти ми толкова много приказваше там, отидох и в „Нова Америка“ ...“³⁰. Удивителното в слу-

²¹ Шарлатанството на „Модерен театър“. Софийски новини, № 694, 29.V.1911, с. 3.

²² ЦДА, ф. 3К, оп. 6, а.е. 555, л. 3.

²³ Там там, л. 5..

²⁴ Там там, л. 9.

²⁵ Там там, л. 1.

²⁶ Александров, Александър. Кината в София до 9.IX.1944. Кино и време, № 21, 1983, с. 67.

²⁷ Там там, с. 72.

²⁸ Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм (ръкопис). Портфейл БНФ, 1949, с. 15.

²⁹ Софийски новини, год. V, № 51, 16.XI.1910, с. 3; № 52, 21.XI.1910, с. 3.

³⁰ България (Писмо от един провинциалист до провинциалния си при-

чая е, че фейлетонът излиза на 29 януари 1909. Коемо означава, че за по-малко от два месеца кино „Модерен театър“ е успяло да се превърне в „славата на България“!

Благодарение най-вече на кинорекламата в периодичния печат, която появата на „Модерен театър“ провокира и активизира, разширява и обогатява (постепенно). Но най-важното е, че тя става редовна, превръща се в неизменна част от социо-културната ни среда. В самото начало оповестяването на съдържанието на програмата от филми, съдържаща от 5 – 6 до 8 – 10 заглавия (като дължината на всяка от лентите не надхвърля 300 метра) и обновявана два пъти седмично (понеделник и четвъртък), се е ограничавала с чернобели афиши, помествани в две дълсчени сандъчета (с размери 30 x 40 см), висящи вляво и вдясно на входа към киното. От съображения за сигурност те бивали покривани с телена мрежа, опъната върху рамка, заключвана с катинарче. Подобни сандъчета били поставяни и на други (по-оживени) места из града – до Народния театър, Военния клуб, банката³¹. „Рекламата в малката гървена кутийка преживя до идването на конкуренцията – уверява патриархът на родното кино Васил Гендов в своите мемоари, озаглавени „Трънливият път на българския филм“ (първата история на седмото изкуство у нас). – Откри се и втория кино-театър „Одеон“, който наложи и големия афиш.“³²

В началото (на вестникарската кинореклама) е „Логото“ – малко рекламno каре, в горния край на което бива изрисувано момиче с дълги разветви коси. Но и Словото – кратък текст, разположен под графиката: „Модерен Театр. Телефон № 675. Представления ежедневно с разнообразна и занимателна програма от 3 до 11 и половина часа вечер, през празниците и от 11 – 12 часа преди обед“. Най-рано тази реклама бива поместена в „Наумова поща“ – на Коледа 1908³³, оставайки върху страниците на

вестника почти във всеки негов брой до 17.V.1909³⁴. Същото (като оформление) каре (но с някои промени в текста) се появява впоследствие и в групи столични всекидневници: „Дневник“ (за първи път на 29.XII.1908); „Ежедневни представления с богата и всеки ден Нова Програма. В делнични дни от 4 – 11 ½ ч., а в празнични от 2 – 11 ½ ч.“³⁵, „Вечерна поща“ (Шангова) – 31.XII.1908, след което обаче изданието прекъсва съществуването си (до 4.IV.1909), „Ден“ – 3.I.1909³⁶, „Софийски новини“ – 6.II.1909 („събота и всеки ден Нова програма“³⁷), излизайки до 7 март... „В този си невзрачен вид възниква у нас редовната, всекидневна кинореклама в печата“ – обобщава Александър Александров през 1962 в рубриката „Исторически календар“ на сп. „Киноизкуство“³⁸.

От 20 март до 7 май 1909 „Вечерна поща“ (Наумова) поддържа системно (но не и всекидневно) рубриката „Забавления“. В нея покрай Народния театър и популярните тогава столични вариетета, бирарици, салони, кафенета, казина и дори църкви (евангелската) постоянно присъстват наименованията на „Модерен театър“, „Аполо“ и „Нова Америка“. „Модерен театър“ се задоволява с две, сменящи се едно с друго, изречения: „нови картини, привлекателни гледки“ и „кинематографически картини из целия свят“. „Аполо“ е още по-лаконичен: „Говорящ кинематограф“. „Нова Америка“ също анонсира своята „отбрана програма“, но като част от нея киното така и не бива споменато през този период! През месец май броят на рекламодателите чувствително се редуцира и рубриката изчезва. Но тъкмо там „Модерен театър“ смогва да публикува цялостната си програма за 10 април (петък), съдържаща 10 заглавия: „Селски пазар“, „Ирландски разказ“, „Ватерло“, „Венецианската певица“, „Проклетици на малкия дявол“, „Японска трагедия“, „Чизмите

ятел). Време, год. II, № 372, 29.I.1909, с. 1.

³¹ Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм (ръкопис). Портфейл БНФ, 1949, с. 22.

³² Там там, с. 25.

³³ Вечерна поща (Наумова), год. VIII, № 2627, 25.XII.1908, с. 3.

³⁴ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2761, 17.V.1909, с. 2.

³⁵ Дневник, год. VII, № 2305, 29.XII.1908, с. 2.

³⁶ Ден, год. VI, № 1717, 3.I.1909, с. 3.

³⁷ Софийски новини, год. IV, № 45, 6.II.1909, с. 3.

³⁸ Александров, Александър. Началото на кинорекламата в България. Киноизкуство, № 12, 1962, с. 75.

на дявола”, „Анонимното писмо”, „Легендата на св. Елизабета” и „Добрия комин”³⁹. На 25.XI.1909 рубриката бива възстановена под титула „Забавления и вечеринки” (при това оформена като биещо на очи рекламно каре)⁴⁰. В нея (също рамо до рамо и то в протежение на цели 42 дни) биват рекламирани отново три развлекателни заведения, предлагащи представления с кинематограф: „Модерен театър”, „Нова Америка” и „Модерен Биограф”. Съжителството продължава със завидна упоритост до 6.I.1910⁴¹, когато бива отпечатана навярно последната реклама за „Модерен Биограф”, чийто собственик Владимир Петков не издържа натиска на конкуренцията, развява бяло знаме и вдига платна, за да „отплава” с пътуващото си кино за провинцията.

Отделни заглавия се упоменават и в рубриката „Хроника”: „Трагедията на Ламерлигската невеста” – „картина, която произведе силен ефект на публиката”⁴²; „Руските маневри в Красное Село, под командата на Руския Цар”⁴³, показан по Великден 1909 – 29 март; „Последните дни на Помпей” и „Орама и Страхът” („представлявана от комеди франсез”)⁴⁴; „Клеопатра”, като материалът за филма носи шокиращото заглавие „Разврат, оргии и отрова”⁴⁵... Постепенно там (в края на рубриката, отразяваща актуалните събития в България) започва да се появява (спорадично в началото) и пълната програма на кино „Модерен театър”. За първи път това се случва на 24.V.1909, когато отново биват огласени десет титула (номерирани при това): „1. Борба с бик в Камарг. 2. Иванчо се самоубива. 3. Любовника на Клеопатра. 4. Каква голяма брада! 5. Изглед от Унгария. 6. Насилствен музикант. 7. Участи на бедните. Драма от Резни, представлявана от г-н Рабе и малката Вайнрих от „Комеди Франсез”

и г-жа Пай от „Театр Антоан”. 8. Един верен кон. 9. Исак е вино-вен. 10. Индийците и колонистите”⁴⁶.

От 11.IV.1909 и „Дневник” (№ 2403) започва редовно да публикува програмата на киното (вършейки това години наред). Същото прави и всекидневникът „Време”, който през цялата 1909 година помества във всеки свой брой реклама за „Модерен театър” и неговите „кинематографически ежедневни представления”, започващи в 16:00 и завършващи в 23:30! През 1910 кинорекламите се съсредоточават предимно в „Дневник” – за „Модерен театър” през цялата година, а за „Одеон” – от 17 ноември до края на декември. През 1911 към асовете се присъединява и кинематографът в Градското казино, чийто наемател Мориц Рат също ползва услугите на двата флагмана на тогавашния столичен печат – от 14 декември започва да публикува репертоара си във „Вечерна поща”, а от 22 декември – в „Дневник”. През 1912 на сцената изгрява трети медиен играч – вестник „Воля”, който поема рекламата на „Модерен театър” (за цяла година), „Одеон” (за цяла година) и „Нова Америка” (22 юни – 4 септември). Киното в Градската градина ползва услугите само на „Дневник”, но само до 27 февруари. Въпреки появата на „Воля”, „Дневник” продължава сътрудничеството си с „Модерен театър” (най-редовно) и „Одеон” (спорадично). Затова пък „Вечерна поща” излиза от кинорекламния бизнес.

Своята популярност кино „Модерен театър” утвърждава и посредством многобройни инициативи, които надхвърлят рамките, очертани от формалните изисквания на „занаята”. На 15.XII.1908 Южна Италия бива разлюляна от катастрофално земетресение (7,5 по скалата на Рихтер). Макар и да трае едва 30-ина секунди, то превръща в руини разположения на остров Сицилия град Месина. Жертвите са между 100 и 200 хиляди. Светът е потресен, но и съпричастен с трагедията. Към пострадалият район потичат хуманитарни помощи. В София бива основан Централен комитет за събиране на средства за пострадалият в Сицилия и Калабрия, който открива всенародна подписка. Едно от начинанията на комитета е организирането

⁴⁶ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2768, 24.V.1909, с. 3.

³⁹ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2727, 11.IV.1909, с. 2.

⁴⁰ Забавления и вечеринки. Вечерна поща (Наумова), год. X, № 2950, 25.XI.1909, с. 5.

⁴¹ Вечеринки и забавления. Вечерна поща (Наумова), год. XI, № 2988, 6.I.1910, с. 2.

⁴² Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2683, 23.II.1909, с. 3.

⁴³ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2716, 29.III.1909, с. 2.

⁴⁴ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2747, 2.V.1909, с. 2.

⁴⁵ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2769, 25.V.1909, с. 2.

на благотворително „представление-гала“ в „Модерен театър“. На 14.I.1909 (сряда) от 21:00 часа на сцената започват изпълненията на „българския певчески хор и тамбурашки оркестър“, а след това върху екрана биват прожектирани „кинематографически картини, особено от катастрофалния земетръс в Калабрия и Сицилия“⁴⁷. Зримите документални свидетелства очевидно впечатляват публиката, защото собствениците на киното продължават да ги представят „ежедневно“. Благодарение на в. „Ден“ узнаваме и заглавията на тези филми: „1. Гр. Месина, който не съществува вече; панорама на хубавия грав; паметници; месинския проток; нрави и обичаи. 2. След крушението. Отчаяние, мизерия и сълзи; прибиране на трупове; спасяването; подпомагане и пренасяне на ранените; краля и кралицата на мястото; сърцето на савойската династия; руските моряци; геройството на войската и моряците“⁴⁸. Добродетелната дейност на „Модерен театър“ продължава с „извънредно представление“ в полза на „журналистическото гжужество“ („столичните журналисти“), дадено на 5.XI.1909 (четвъртък)⁴⁹; с „благотворително гала-представление“ за Безплатните ученически трапезарии – 9.II.1910 (вторник)⁵⁰; с прожекции, приходът от които бива предаден на гжужеството „Червен кръст“⁵¹...

За да попадне в хрониките на вестниците, „управлението“ на „Модерен театър“ използва и други похвати. Един от тях е сказката – популярна тогава форма за разпръскване на знания.

Още в първите дни на 1909 то издава „разпоредби“, според които „всеки делничен ден, от 2 до 4 часа подир обед, понеделник и четвъртък от 9 до 11 вечер, ще се гържат научни сказки“. Първата лекция от замисления цикъл е изнесена в киносалона на 20 януари. Темата ѝ е била – „В страната на пирамидите“. По-важното в случая е, че беседата бива последвана от „кинематографическо представление“⁵². През февруари поредицата продължава с „Пътешествие из тропическите страни“. „След сказката ще има и „кинематографически представления“ – от ново не пропуска да отбележи пресата⁵³. Като доказателство за „академичната“ слава на „Модерен театър“ може да се посочи фактът, че тъкмо в тази „аудитория“ на 7 март 1910 (неделя) от 10:00 изнася (на френски език) лекцията „Престъплението и неговите причини“⁵⁴ не кой да е, а „знаменития професор от цюрихския университет Август Форел“. Швейцарецът Огюст-Анри Форел (1848 – 1931) е световноизвестен учен, психиатър (един от бащите на сексологията), общественик, посветил се по това време на „научната пропаганда срещу алкохолизма и изграждането“⁵⁵. Затова и не е изненада, че в софийския печат се появяват хвалебствени антрефилета, охарактеризиращи „Модерния театър като нагледно училище“ и препоръчващи го на „г. училищните директори и преподавателите“⁵⁶. Те пък от своя страна ще да са се вслушали в съвета. Предполагането се потвърждава от публикация, иронично озаглавена „Даскали – Кинематограф“: „Между столичното основно учителство – пише нейният анонимен автор – си е пробила път една особна мания – да водят час по час отделенията на „Модерния театър“, гето в картините на кинематографа се дават госта безнравствени картини по разврата и гжебчиляка. Дали даскалите получават

⁴⁷ Представление-гала за пострадалите от земетръса. Ден, год. VI, № 1728, 15.I.1909, с. 3.

⁴⁸ Ужасната катастрофа. Ден, год. VI, № 1729, 16.I.1909, с. 3; Дневник, год. VIII, № 2321, 16.I.1909.

⁴⁹ Гала-представление. Дневник, год. VIII, № 2606, 5.XI.1909, с. 3; Извънредно представление в модерния театър. Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2930, 5.XI.1909, с. 2.

⁵⁰ Благотворително гала-представление в „Модерния театър“. Дневник, год. IX, № 2697, 8.II.1910, с. 3; Благотворително гала представление, за в полза на Безплатните ученически трапезарии. Дневник, год. IX, № 2699, 10.II.1910, с. 2.

⁵¹ Представлението за „Червения Кръст“. Дневник, год. IX, № 2817, 12.VI.1910, с. 3.

⁵² Модерния театър. Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2650, 21.I.1909, с. 3; Научни сказки в модерния театър. Ден, год. VI, № 34, 21.I.1909, с. 3.

⁵³ Модерен Театър. Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2664, 4.II.1909, с. 3.

⁵⁴ Професор А. Форел. Вечерна поща (Шангова), год. XI, № 114, 7.III.1910, с. 3.

⁵⁵ Проф. Август Форел. Дневник, год. IX, № 2724, 7.III.1910, с. 3.

⁵⁶ Модерния театър като нагледно училище. Вечерна поща (Наумова), год. XI, № 3109, 10.V.1910, с. 2.

някой процент от евреина – не знаем; но знаем положително, че много ученици свършват курса по джебчишка в Модерния театър, а след туй напушат училището предварително...”⁵⁷.

„Кинематографът и образованието” е сериозна тема, която намира своето място в родната преса още в началото на XX век. Едва ли случайно озаглавена точно така статия се появява в „Дневник” броени дни след отварянето на „Модерен театър”. Тъкмо обратното – много е вероятно тя да е били вдъхновена (с цел „подгръвяне” на обществото) от Остерайхер и Силаги, които ще да са си давали сметка (информирани от европейските периодични, а защо не и специализирани издания) за ролята на седмото изкуство в процеса на трупане на познание. „В скоро време кинематографа ще бъде привикан да играе една много голяма роля в образованието въобще” – започва четивото, за да стигне до извода, че „кинематографът ще окаже грамадни заслуги в всичките степени на науката”, изброявайки някои от областите, където неговото приложение е напълно възможно: медицината, биологията и селското стопанство, астронимията, индустрията⁵⁸...

Споменатата „особна мания” не ще да е подминала и военните, защото отново в „Шангова поща” подмята, че те са били отвеждани „под команда в модерния театър”: „Замолени сме да запитаме, какво търсят кавалеристите под команда, цели полкове в театра на Вакаро? – ехидничи изданието. – Военното изкуство в кинематографа на Николаевия сват ли се учи?”⁵⁹.

Ето така – между „Осанна!” и „Разни го!” – започва трънливият път на „Модерен театър”. Лъкатушещата му траектория може да се проследи в мненията и оценките на тогавашния периодичен печат, който пък отразява отношението на обществото към институцията. Понякога то е одобрително

и даже ласкателно. „Модерният театър си спечели справедливо симпатиите на столичната публика и на гостите от провинцията” – отбелязва материалът „Успехите на Модерния театър”⁶⁰. „Модерен театър – шантав театър” язвително подхвърля „Вечерна поща” (Наумова) по повод „дублирането” на билетите, важащи уж за „резервирано място”, оказало се обаче заето „от други лица”⁶¹. Но пък описаното подробно „голямо безреגיע” говори за интереса към прожекциите. Освен обвиненията в „алчност” и „нечовешка експлоатация”, обяснени посредством логиката на ксенофобията – притежателите „театраджии” са „чужденци”, не липсват и конкретни обвинения в корупция, отправени не само към управата на киното, но и към властите. „Щом се построи „Модерния Театър” – припомня „Вечерна поща” на Стоян Шангов, чиито издания всякога са излъчвали пошъл антисемитизъм – столичната община побърза да го обложи с данък по 25 лева на вечер⁶², както плаща и „Нова Америка” и „Аполо”. Обаче, кой знае по какви съображения... от висш културен интерес... кмета тия дни е намалил налога върху тоя първоборзяден театър на 200 лева месечно!!... Интересно е да се знае: между кого е поделена разликата между 2400 и 8000 лева... „Модерния Театър” прави оборот годишно 300,000 лева, от които разход съ само 90,000. На 210,000 лева чист приход според новия закон колко се налага??... Има думата г. Кирков [Евстати Кирков – тогавашният кмет на София – б. а.]⁶³.”

Тонът на материалите, публикувани в „Шангова поща” и отнасящи се за „Модерен театър”, красноречиво говори, че взаимоотношенията между Стоян Шангов и Карло Вакаро не са били от най-топлиите. Възможно е неприязънта на журналиста да се поражда всъщност от липсата на взаимоотношения – по-

⁶⁰ Успехите на Модерния театър. Дневник, год. VIII, № 2629, 28.XI.1909, с. 3.

⁶¹ Модерен театър – шантав театър. Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2777, 2.VI.1909, с. 2.

⁶² По това време архитект при столичното кметство е започвал работа със заплата от 400 – 450 лева (б. а.)

⁶³ Образи и „Модерния Театър”. Вечерна поща (Шангова), год. XI, № 86, 3.II.1910, с. 3.

⁵⁷ Даскали – Кинематограф. Вечерна поща (Шангова), год. XI, № 80, 28.I.1910, с. 3.

⁵⁸ Кинематографа и образованието. Дневник, год. VII, № 2294, 16.XII.1908, с. 1.

⁵⁹ Под команда в модерния театър. Вечерна поща (Шангова), год. XI, № 142, 9.IV.1910, с. 3.

явилите се върху страниците на изданието реклами за киното се броят на пръсти!?

Вестникарските „закачки“ и дори пасквилите обаче ни най-малко не се отразяват върху авторитета на „Модерен театър“, който нараства с всеки изминал ден. За това допринасят и сериозните бизнес контакти, които дирекцията на киното установява (и то за кратко време) с тогавашните „мейджъри“ (компаниите, специализирали се не само в производството на филми, но и в разпространението им по целия свят). „Дневник“ съобщава, че „Модерен театър“ „оферира най-усъвършенствувани кинематографически апарати, гарантирани оригинални последните модели от ПАТЕ ФРЕР, ГОМОНТ и МАТОДОР“, „доставява същевременно прочутите си програми, състоящи се от сензационните картини на най-реномираната в света фабрика: Нордиск Компани, Копенхаген (Дания), както и на другите добри фирми: Амброзио, Итала, Пате Фрер, Гомонт, Еклер и Американски“⁶⁴. Особено тесни, топли и взаимноизгодни са връзките с френската киноимперия „Пате фрер“. Неин е прожекционният апарат, с който се осъществяват сеансите в киното (при това – „последен модел“⁶⁵). От нейните павилиони излизат по-голямата част от заглавията, примамили многобройната публика в салона. Нещо повече – още през 1909 десетки рекламни карета в софийските вестници известяват, че „Модерния театър – София продава и дава под наем всякакви кинематографически уреди и картини от прочутата фирма „Пате фрер“⁶⁶, че тъкмо тази родна институция „притежава изключително представителство за цяла България и Македония от фирмата „Пате Фрер“ в Париж“, че „театра гържи

на разположение депозит от кинематографически апарати от „Пате Фрер“ и „Гомон“, че „дава под наем програми от всичките кинематографически фабрики“⁶⁷. И други издания подчертават „галската“ връзка, но пък свеждат „едничкото представителство“ на „Модерен театър“ по отношение на „Пате“ само „за цяла България“. Затова пък отбелязват, че „по желание се поставят цели инсталации по най-точен начин“⁶⁸. С две думи – „Модерен театър“ и „Пате“ са в „комбина“ (и то в продължение на години). От запад (Париж) към изток (София) текат „цели инсталации“, техника, „сензационни“ филми... „Модерен театър“ въвежда (през 1909) и „редовно прожектиране“ на „Пате журнал“. През 1910 върху екрана на киното вече се появяват цели 28 броя от „Модерен вестник“ (побългарената версия на планетарния кинопреглед), рекламирани като „илюстрация на седмичните приключения в/от/из/по целия свят“ или „преглед на събитията“. Някои от тях биват номерирани, което позволява с относителна прецизност да посочим 25 юни като датата на първата поява на „Модерен вестник“ в София.

Ала инициативата на триото Вакаро – Остерайхер – Силаги остава в историята на седмото изкуство у нас не толкова като печелившо търговско предприятие, не толкова като обикновено кино. Изключителният принос на „Модерен театър“ за родното кинематографично битие се изразява най-вече във факта, че неговата управа подхваща системна изработка на хроникално-документални ленти и скоро съумява да наложи столичния „атракцион“ като стабилно продуцентско и филмопроизводително средище, да го превърне в „най-старото ни и солидно филмово предприятие“⁶⁹, в киноцентър.

Тъкмо началото на този процес бива положено през 1910 година. На 5-и април върху екрана на киното е показан „изгледа“

⁶⁴ Дневник, год. XI, № 3350, 18.XII.1911; № 3362, 1.I.1912; № 3366, 6.I.1912, с. 1.

⁶⁵ Гендов, Стефан. Българският кино-театър и филм. От платнената барака „Гранд-биоскоп“ до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм. Народен театър, год. VII, № 126 – 127, 29.VII.1943, с. 2.

⁶⁶ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2904, 9.X.1909, с. 2; № 2914, 19.X.1909, с. 2; № 2916, 21.X.1909, с. 2; № 2919, 24.X.1909, с. 2; № 2922, 28.X.1909, с. 2; № 2924, 30.X.1909, с. 2.

⁶⁷ Вечерна поща (Наумова), год. IX, № 2925, 31.X.1909, с. 2; № 2927, 2.XI.1909, с. 2; № 2931, 6.XI.1909, с. 2; № 2949, 24.XI.1909, с. 2.

⁶⁸ Дневник, год. VIII, № 2576, 5.X.1909, с. 1; Софийски новини, год. IV, № 71, 15.X.1909, с. 4.

⁶⁹ Янакиев, Александър. Синема.bg. София: Титра, 2003, с. 28.

„Българската армия”⁷⁰ (което обяснява и присъствието на „цели полкове в театра на Вакаро” по същото време⁷¹), последван от други „български сюжети”: „Столица София” (от 24 до 27 юни⁷²) и „Български селски живот” (началото на август⁷³), на чиято премиера „оркестърът [на С. Ротшилд . б. а.] изпълнява „Българска ръченица” от Каучки и с това поставя началото на българската „филмова” музика”⁷⁴. Самите заглавия красноречиво говорят, че и трите филма са отразявали родната действителност. Въпреки това днес е трудно да причислим безусловно триадата към продукцията на „Модерен театър”, най-вече заради информационния мрак, обгръщащ тези ленти вече цял век. Затова пък последвалите ги други три кинохроники „София и околността ѝ” (появил се края на август⁷⁵), „Българската армия” (първата половина на септември⁷⁶) и „Излета на авиатора Маслеников в София” (средата на ноември⁷⁷) не само виждат за пръв път бял свят в салона на „Модерен театър”, но и биват рекламирани в пресата като негови „собствени снимки” – характеристика, подчертаваща недвусмислено, че става

дума за „собствена” продукция на киното. Кадрите, изграждащи „София и околността ѝ”, биват даже охарактеризирани като „последни собствени снимки на Мод. Театр”⁷⁸. Коемо би трябвало да означава, че преди тях е имало и други такива. Показаният пък през септември филм „Българската армия” нееднократно бива представян и като „собствена снимка на Модерния театър”, и като „специална снимка на Модерния театър”. Докато прожектурираният през април негов едноименник си остава само „изглед” – незначителен на пръв поглед детайл, който обаче ражда хипотезата, че в случая става дума за два различни филма (английски и български)⁷⁹.

Косвено доказателство за това е въодушевеният материал „Акламации за българската армия”, публикуван в „Дневник”: „Снощи в Модерния театър бяхме свидетели на един неописуем ентусиазм. Когато се представляваше картината **българската армия**, когато засвири музиката „Шуми Марица” от всички места, без разлика, се понесоха бурни акламации, щом се появиха войниците, пехота, артилерия и кавалерия. Тази картина е собственост на същия театър и, ако тя отиде в странство, ще има за какво да се удивляват чужденците на здравата българска армия, за да си кажат, какво може да я сломи тази армия!”⁸⁰ Така, на 16 септември 1910, се ражда първият в периодичния ни печат отзив, посветен на български филм!

Два месеца по-късно отново „Дневник” поднася най-ранния вестникарски репортаж, отнасящ се за снимане на български филм. Поводът за неговото създаване е гастролването на младия руски въздухоплавател Борис Сергеевич Маслеников, който от 15 до 19 ноември 1910 удивлява софиянци със своите „авиатични излети” в небето над града. Избрал за „аеродрум” голото

⁷⁰ Дневник, год. IX, № 2754, 6.IV.1910, с. 2; № 2756, 8.IV.1910, с. 2; Вечерна поща (Наумова), год. XI, № 3077, 6.IV.1910, с. 2; № 3078, 7.IV.1910, с. 2; № 3079, 8.IV.1910, с. 2; № 3080, 9.IV.1910, с. 2.

⁷¹ Под команда в модерния театър. Вечерна поща (Шангова), год. XI, № 142, 9.IV.1910, с. 3.

⁷² Вечерна поща (Наумова), год. XI, № 3153, 25.VI.1910, с. 2; Дневник, год. IX, № 2833, 28.VI.1910, с. 3.

⁷³ Дневник, год. IX, № 2875, 9.VIII.1910, с. 2; № 2876, 10.VIII.1910, с. 2; № 2878, 12.VIII.1910, с. 2; Вечерна поща, год. XI, № 3197, 9.VIII.1910, с. 2; № 3198, 10.VIII.1910, с. 2; № 3199, 11.VIII.1910, с. 2; № 3200, 12.VIII.1910, с. 2.

⁷⁴ Александров, Александър. Кината в София до 9.IX.1944. Кино и време, № 21, 1983, с. 69–70.

⁷⁵ Вечерна поща, год. XI, № 3216, 29.VIII.1910, с. 2; № 3217, 30.VIII.1910, с. 2; № 3218, 31.VIII.1910, с. 2; Дневник, год. IX, № 2895, 30.VIII.1910, с. 2; № 2896, 31.VIII.1910, с. 2.

⁷⁶ Вечерна поща, год. XI, № 3230, 12.IX.1910, с. 2; № 3231, 13.IX.1910, с. 2; № 3232, 14.IX.1910, с. 2; № 3233, 15.IX.1910, с. 2; № 3234, 16.IX.1910, с. 2; Дневник, год. IX, № 2909, 13.IX.1910, с. 2; № 2910, 14.IX.1910, с. 2.

⁷⁷ Вечерна поща, год. XI, № 3294, 17.XI.1910, с. 3; № 3296, 19.XI.1910, с. 2; № 3298, 21.XI.1910, с. 2; Дневник, год. IX, № 2974, 19.XI.1910, с. 2.

⁷⁸ Вечерна поща, год. XI, № 3216, 29.VIII.1910, с. 2; Дневник, год. IX, № 2895, 30.VIII.1910, с. 2.

⁷⁹ Кърджолов, Петър. Първи и български ли е „първият български филм” „Българската армия”. В: Изкуствоведски четения’2009. София: Институт за изкуствознание на БАН, 2010, с. 29–39.

⁸⁰ Акламации за българската армия. Дневник, год. IX, № 2912, 16.IX.1910, с. 3.

поле, където днес се издига столичният квартал „Лагера“, пилотът разпъва платнен хангар, под който подслонява своя биплан „Фарман“. Хиляди се стичат, за да зърнат тази „двуетажна летяща етажерка“. Всред множеството са цар Фердинанд I, народни представители, дипломати (руският пълномощен министър Сементовски Курило с госпожата си, турският Асъм бей, персоналът на сръбската и румънската легации), столичният кмет Константин Батолов, генерали, офицери... Има дори духова музика. Но като че ли най-личното място е отредено за кинокамерата – до самия Маслеников „е застанал фотографа на Модерния театър, под личното ръководство на притежателя г. Силаги. Всяко мръдване се приготвя за кинематограф. Излетите ще се дават още от тази вечер в Модерния театър. На мястото съвместно и други фотографии. Това бе красиво, да се схване този тържествен ден за София, за цяла България, за пръв път летял в нея въздухоплавател с управляема въздушна машина”⁸¹. Същата вечер кинохрониката не бива показана, но на 17 ноември тя вече фигурира (и то на първо място) в програмата на кино „Модерен театър“ под титъла „**Излета на авиатора Маслеников в София**“. Филмът се задържа на екран цели четири дни (до 20-и включително), което си е постижение за онова време. Вниманието към него може да се обясни с интереса към полетите, които продължават до 19-и ноември.

1910 е наситена и с богат външно-политически живот. Цар Фердинанд и царица Елеонора посещават Санкт Петербург (февруари), придружени от министър-председателя Александър Малинов, Цариград (март), през лятото монархическата двойка е в Париж и Брюксел, а през есента – в Цетина... Някои от тези визити не убягват от „всевиждащото око“ на кинокамерата. Според „Дневник“ (№ 2821) на 16.VI.1910 в „Модерен театър“ е показан изгледът „**Посещението на цар Фердинанд и царицата в Париж**“, обявен като „продукция „Пате“. Сигурно интересът на публиката е причината картината да се задържа няколко дни върху екрана на киното, защо-

то същото издание съобщава за повторен показ вероятно на същия филм (вероятно дело на същия производител), но вече с малко попроменен титъл – „**Посещението на цар Фердинанд в Париж**“. Този път „Дневник“ е „разточителен“ по отношение на съдържанието: „Първа част: Пристигането на царската двойка. Втора част: Посещението в Шанз Елизе. Трета част: Военният парад. Четвърта част: Посещението на царицата в Червения кръст”⁸².

Месец след това софиянци проследяват визитата на „**Цар Фердинанд при погребението на херцог фон Алансон**”⁸³. Проектираният в „Модерен театър“ документален изглед ще да е показвал траурната церемония, последвала смъртта на първия братовчед на българския монарх – френския принц Фердинанд Филип Орлеански дук дьо Алансон (1844 – 1910), син на Луи Орлеански дук дьо Немур и принцеса Виктория Сакс-Кобург-Кохари (леля на нашия цар). Алансон напуска белия свят на 16 юни (29 юни н. с.) и бива погребан във Франция.

В черногорската столица Цетина на 9 май 1909 България и Черна гора сключват договор за търговия и мореплаване. За да задълбочат сътрудничеството между двете страни, държавните им глави решават да се срещнат лично (и двамата имат свои дългосрочни „визити“ за бъдещето, материализирани отчасти по време на Балканската война). Ето защо през септември 1910 българският монарх гостува на княз (крал) Никола I Петрович – Негош. Визитата бива отразена на филм (изглед), показан в „Модерен театър“ под заглавието „**Посещението на цар Фердинанд в Цетина**”⁸⁴. Тогава двамата короновани особи са все още само „колеги“. Но след време ще станат и роднини – през 1930, когато синът на първия (Борис) се оженва за внучката на втория (Джована – Йоана). Така княз Негош се явява прадедо на бившия български министър-председател Симеон Сакскобургготски, в чиито вени (тъй се оказва) освен хладна саксонска кръв тече и буйна черногорска такава. Фиксираната

⁸² Дневник, год. IX, № 2824, 19.VI.1910.

⁸³ Дневник, год. IX, № 2861, 26.VII.1910.

⁸⁴ Дневник, год. IX, № 2919, 23.IX.1910.

⁸¹ Аеропланът над София. Дневник, год. IX, № 2972, 17.XI.1910, с. 2.

върху филмова лента среща дава резултат – на 1.XI.1910 дипломатът Недялко Колушев предава акредитивните си писма на черногорския княз в качеството си на извънреден пратеник и пълномощен министър. Черна гора не акредитира в България свой представител, но между двете държави се установяват повече от топли взаимоотношения.

По всяка вероятност посещенията и във Франция, и в Черна гора са заснети от чуждестранни оператори за чуждестранни фирми. В Париж работата почти сигурно е свършена от „Пате фрер“. В Цетина пък се изсипват „множество фотографии и бошинството италиански“⁸⁵, чийто интерес лесно се обяснява с присъствието на крал Виктор Емануил III и съпругата му Елена (дъщеря на княз Никола I). Киноисторикът Алдо Бернардини посочва поне два италиански филма, реализирани по същия повод, по същото време и на същото място – **„Una gita al Montenegro“** („Итала филм“, Торино) и **„Montenegro – Incoronazione di Re Nicola“** („Лациум филм“, Рим)⁸⁶. Въпреки това не е изключено **„Посещението на цар Фердинанд в Цетина“** да е бил осъществен от нашенски снимач, придружавал монарха по време на посещението му в черногорската столица. Не е невъзможно (подхвърлям го само като хипотеза) оператор на „Модерен театър“ да е съпровождал Фердинанд, като пътът е сколасал да заснеме и кадри от **„Леринския манастир“** в Македония. А той е прочутият „Свети Илия“ (не е случайно, че възстанието от 1903 избухва на празника на пророка и по този повод е наречено Илинденско), разположен край град Лерин (днес Флорина в Гърция).

Оказва се, че част от продукцията на „Модерен театър“ бива даже изнасяна в странство. Доскоро подобно твърдение би предизвиквало иронична усмивка, защото се приемаше, че първият български филм, показан в чужбина е **„Балканската война“** (1912 – 1913). Наскоро обаче попаднах на кратко съобщение, което като че ли дава отговор на въпроса: Кой е българският филм, показан

за пръв път извън татковината ни? То е озаглавено „Бой за ръкопесканиа“, отпечатано е на 11 септември 1910 в софийския вестник „Мир“ (орган на Народната партия) и е абсолютно неизвестно дори на малцината киноисторици у нас, поради което си позволявам сега да го предложа изцяло и за първи път в научна публикация: „От Скопие съобщават: На 4 того вечерта в градския театър-кинематограф между другото се представя и картината **„Пазарен ден в София“**. При появяването на паметника на Царя-Освободителя, площада пред Св. Крал и пр. публиката въодушевена от хубавата гледка, започна силно да ръкопляска. Обаче, българите патят за всичко. Полицията, по показание на бившия хамидов шпионин и лакей на Махмуд Шейкет паша, сега директор на затвора Ракъб ефенди арестува Лаз. Панчев, Миле Иванов, Методи Панков, Коце Кондураджи, Нук. Трайкович и др. и бидоха освободени след кратки заплашвания и наставления на каракола. Не много след това, вчера, вероятно по настояването на Ракъб, същите българи бидоха поканени в правителствения дом, гето им удариха по един добър бой, за да им напомнят, че живеят в Турция. Говори се, че същата участ ще постигне и някои други от присъстващите на представлението българи“⁸⁷.

Освен любопитна, разказаната историята е и знаменателна. С право или не 1910-а бива приемана от мнозина изследователи за „година първа“ на българското филмопроизводство. Оказва се, че, едва проходило, то вече има своите международни изяви – в западните покрайнини на Отоманската империя бива демонстриран филм, заснет в България и показващ някои от „култовете“ кътчета на нейната столица. Публиката в Скопие е „въодушевена от хубавата гледка“ и си позволява дори да „ръкопляска“. Представянето на споменатата кинохроника, колкото и да е било „между другото“, съвсем не е случайно. Още на 12.IX.1909 пловдивският вестник „Народна дума“ (№ 37 – 38) известява, че „крупният търговец и фабрикант г. Едмондо К. А. Вакаро днес замина за Скопие (Турция), за да присъствува на тържеството при откриването на кинематографическия му театър в тоя град“. Син на Карло Алберто Вакаро, Едмондо

⁸⁷ Бой за ръкопесканиа. Мир, год. XVI, № 3086, 11.IX.1910, с. 3.

⁸⁵ Тържествата в Цетина. Дневник, год. IX, № 2880, 14.VIII.1910, с. 1-2.

⁸⁶ Bernardini, Aldo. Cinema muto italiano. I film „dal vero“ 1895 – 1914. La Cineteca del Friuli, 2002, с. 169, 226.

Вакаро е собственик по това време на кино „Екзелсиор“ в Пловдив. Същото наименование той дава и на клона в Скопие (споменатия „градския театър-кинематограф“), просъществувал най-вероятно от септември 1909 до май-юни 1911. Но като мениджмънт и двата „Екзелсиор“-а си остават под шапката на „Модерен театър“, който веднага след учредяването си в акционерно дружество открива свои клонове и кино в Александрия (Египет), в Одрин, скоро създава филиали в Букурещ, Цариград, Смирна (Измир), Белград, Атина, Солун...

Свои подразделения столичният целулоиден ас има и в България. Русенският „Модерен кинематограф“ например постоянно „отменява“ картините си „с тия от софийския „Модерен театър“, тъй че винаги има най-добри и подобрени картини“⁸⁸. Тъкмо от крайдунавския град идва сензационната вест за готвещата се екранизация на българска пиеса. „Вазовия „Борислав“ има у нас нечуван успех – уверява в. „Русенско ехо“. – Първото издание е вече пръснато, а сега се готови и второто. Никое наше художествено произведение не е имало такава популярност както „Борислав“. При това то е било повече от 50 пъти на сцената, както в София, така и в провинцията. Напоследък управлението на Софийския модерен театър е решило да я изкара в няколко кинематографически снимки на своята сцена, за която цел се отнесло до управлението на Народния Театър в София за разрешение да се направят нужните снимки. След като се дават в София няколко време, снимките ще идат по европейските и американските кинематографи.“⁸⁹

Цитираното обявление е озаглавено „Борислав“ на кинематографически представления“, което ще рече, че ръководството на „Модерен театър“ е възнамерявало да реализира игрален филм! Такъв на Балканския полуостров ще бъде заснет след една година – в Белград, от чуждестранен оператор. Очевидно е, че анонсираната идея е плод на самочувствието и професионалния опит, натрупани при изработката на упоменатите късометражни

кинохроники. Нещо повече – филмопроизводителят декларира и глобалните си амбиции: „След като се дават в София няколко време, снимките ще отидат по европейските и американски кинематографи“⁹⁰. Намерението остава в сила чак до края на ноември, когато същото издание отново информира, че „през първите дни на месец декемврий“ русенският кинематограф „щял да се снабди и с Вазовия „Борислав““⁹¹. За съжаление, идеята не бива осъществена. Но пак бива родена – още през първото десетилетие на XX век, в Дивата Европа (както тогава западните наричат Балканите). На този фон твърдението на Васил Гендов за снимането и показването на първия български игрален филм **„Българин е галант“** (също продуциран от „Модерен театър“) през лятото на 1910 не звучи толкова неубедително...

Кои са все пак създателите на изброените филми? Кой е бил „фотографа на Модерния театър“, заснел **„Излета на авиатора Маслеников в София“**? „Този странен занаят“ по това време бива практикуван обикновено от прожекционистите на съответното кино, наричани тогава „оператори“. Някои от тях са оператори и в съвременния смисъл на думата – т. е. „снимачи“. През 1910 прожекционист на „Модерен театър“ е някой си Хуго – за съжаление, само с това име остава в историята на нашето кино този „немец от Будапеща“⁹², който със сигурност е автор на едни от най-ранните „собствени снимки“ на „Модерен театър“, което ще рече, че е операторът на първите български филми.

Днешните киноисторици знаят обидно малко и за Сигмунд Силаги. Не е известно дори кога е пристигнал за първи път у нас, но пак се знае, че остава до навечерието на Първата световна война (1914). Най-вероятно е унгарец – на 5.VIII.1904 произнася тост на унгарски език в градината на Прошековата бирена фабрика, където австро-унгарската колония в София отбелязва рождения ден на император Франц Йосиф I⁹³. В края

⁹⁰ Пак там.

⁹¹ Модерен кинематограф. Русенско ехо, г. III, № 104, 21.XI.1910, с. 4.

⁹² Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм (ръкопис). Портфейл БНФ, 1949, с. 41.

⁹³ Празнуване рожден ден. Български търговски вестник, год. XII, №

⁸⁸ Модерен кинематограф. Русенско ехо, г. III, № 104, 21.XI.1910, с. 4.

⁸⁹ „Борислав“ на кинематографически представления. Русенско ехо, г. III, № 100, 17.X.1910, с. 3.

на 1906 той вече е касиер на „комитета“ (ръководството) на колонията и служител на „фирма С. и В. Хофман“⁹⁴. Оказва се, че Силаги не само участва в основаването на „Модерен театър“, не само фигурира като собственик на мястото, върху което е построена сградата на киното (според съхранен нотариален акт⁹⁵), но даже оставя следа във филмопроизводителната дейност на дружеството! Под неговото „личното ръководство“ бива осъществен не само **„Излета на авиатора Маслеников в София“** (1910), но и **„Тържествата по пълнолетието на престолонаследника Борис“** (1912)⁹⁶ – също хроникален филм (в две части⁹⁷), за чиито снимки разрешение дава лично цар Фердинанд. Така – поне на два пъти (документирано) – Сигмунд Силаги изпълнява функцията на творчески организатор, съвместяваща в едно отговорностите, разпределяни в съвременния кинематографичен процес между продуцент, режисьор и директор на продукция.

И съвсем накрая – 1910 не е „година първа за българското кино“⁹⁸, през нея не се „поставя началото на българското киноизкуство“⁹⁹, но тогава наистина се „поставя началото на редовно национално кинопроизводство“¹⁰⁰, съсредоточено по това време в софийския „киноцентър“ „Модерен театър“. Многократно разширявано, ремонтирано, реконструирано и дори прекръщавано (през славните социалистически времена носи името на писателя Цанко Церковски), киното продължаваше вярно да изпълнява своите изначални функции до първите години на ХХІ век. Днес то зее пусто! Но това, както е казал поетът, е една друга, ама съвсем друга история...

172, 8.VIII.1904, с. 2.

⁹⁴ Балът на австро-унгарската колония. Ден, год. IV, № 1071, 30.XII.1906, с. 3.

⁹⁵ Янакиев, Александър. Синема.bg. София: Титра, 2003, с. 21.

⁹⁶ Дневник, год. XI, № 3379, 20.I.1912, с. 2.

⁹⁷ Дневник, год. XI, № 3383, 24.I.1912.

⁹⁸ Александров, Александър. Година първа за българското кино. Кино и време, № 18, 1980, с. 11 – 16

⁹⁹ Александров, Александър. Исторически календар. 50-годишнината на българското киноизкуство. Киноизкуство, 1960, № 4, с. 103.

¹⁰⁰ Пак там.

Виолета Дечева

НАЦИОНАЛНО И УНИВЕРСАЛНО:

Разбирането за национална култура и за национален театър на Пенчо Славейков в „Национален театър“ и на Иван Андрейчин в „Книга за театъра“

И като институция, и като естетическа практика модерният театър се определя чрез националната култура. Той е граматичен театър, тоест театър, положен върху грамата, мислен в сценичното си битие изцяло чрез грамата. Този факт пряко е свързвал функциите му в обществото с разбирането за нацията и националното. Така за Хегел грамата, сред лириката и епоса, е род, възможен само при определена степен на развитието на една нация, показващ нейната зрелост. За Дигро грамата трябва да използва сюжети, теми и характери от живота на буржоазията и в този смисъл новата, буржоазната грама е в основата на театъра, разбираан от него като граждански институт, тоест като институция, представляваща пряко дебатите, социалните групи и проблемите на обществото. Казано по друг начин, в Просвещенската философия изкуството и в частност разбирането за театъра е обвързано тясно с разбирането за националното като път на съзряване и постигане на абсолютните етични категории или като част от универсален ценностен свод.

От своя страна Шилер, който продължава идеите на Дигро, аргументира значението на театъра като третият задължителен за модерната държава институт, заедно с правосъдието и църквата, на основата на неговата морална значимост за гражданина и респективно за държавата – той го полага като морален коректив на юридическата и божествената справедливост. Продължител на кантианските идеи Шилер сдвоява естетическото с етическото и така вписва театралната инсти-

туция и националната ѝ реализация в глобални за човечеството категории. Така модерният театър се разбира като национален, а националното – като постигане на универсални за човека и света ценности.

Идеята на българския възрожденски елит за създаване на театър цели приближаването на българската култура към европейските идеи. На модерния драматичен театър неговите инженери разчитат както за националното осъзнаване на българина, така и за приобщаването му към универсалните ценности на европейската култура¹. С други думи, идеята за конструирането на българския театър от самото му начало и сетне в периода на институционализирането му в младата българска държава е пряко свързан с разбирането за нацията и националното.

Функциите на модерната театрална институция в младото българско общество и ангажиментите на модерната българска държава към създаването и функционирането на национален театър са в основата на дебата още през първото десетилетие на 20 век. С характерната си категоричност Пенчо Славейков отсича: „В държави, които знаят какво правят, знаят и защо поддържат театър...”²

Знае ли модерната българска държава защо поддържа театър? Но знае ли и обществото защо му е нужен театър? Ето въпросите, които живо занимават българската интелигенция през първото десетилетие на 20 век. През 1910 г. излизат от печат две произведения, които за пръв път обобщават отговорите. Това са студията на Пенчо Славейков, публикувана в *Литературен сборник „Мисъл“, 1910 год., НАЦИОНАЛЕН ТЕАТЪР и Книга за театъра. Исторически, теоретически и критически бележки* на Иван Андрейчин.

Те формулират две различни разбирания за театралната институция и за значението ѝ при формирането на българската

нация, на нейното национално име. И двете имат претенцията да са първите цялостни публикации по възловите въпроси за битието на българската театрална институция и съвременния европейски театър. С основание в самото начало на „Книга за театъра” Иван Андрейчин пише, че това е „може би едничката по-систематична работа из областта на нашата театрална теория и критика”.

В изследванията върху грамата, както и изобщо върху конституирането на театъра като институция, е доста по-добро и изчерпателно представена обвързаността на младия български театър с формирането на национално самосъзнание и с произвеждането на националноидентификационни стратегии, а в този смисъл и с функционирането му като национално представителен институт³.

Доколкото обаче националното има своя история и променя значително своите идеологически граници през 19 и през 20 век, тук ще ме интересува една неизследвана и важна за бъдещето развитие на театъра страна на проблема за националното, а именно *какво е разбирането за националното изкуство и как чрез театъра* се разбира националното, какво е ценностното му ядро и как според Пенчо Славейков и Иван Андрейчин новата културна институция и естетическа практика го създават.

Ще се опитам да очертая по-нататък техните разбирания като покажа не само различията между тях, но и общите места в идеите на двамата автори, като така ще аргументирам тезата си, че при цялото си различие те формулират две страни, два начина на реализиране на една и съща идея за създаването на модерен български театър, която през втората половина на 20-те години на XX в. губи влияние и е изтискана от ново разбиране за националното, в което по думите на Хобсбом „етническата принадлежност и езикът стават най-важните”⁴.

¹ Повече за инженерното конструиране на българския театър виж в: Дечева, В., Към проблема за режисурата. Българският театър между двете световни войни, С., 2006, Просвета, 320 с.

² Славейков, П., Национален театър, Събрани съчинения, т.5, С., 1959, 168-199.

³ Тошева, Кр., История на българския театър, т. 3, Акад. изд. Проф. Марин Дринов, С., 1997, Иванова-Гергинова, М., Лабиринтът на грамата, С., 2002 и др.

⁴ Хобсбом, Е., Нации и национализъм от 1780 до днес. Програма, мит, реалност. С., 1996. с.111.

Пенчо Славейков и Иван Андрейчин виждат модерния български театър в хоризонта на мислене на националното като кристализация на българските нагласи и интуиции за света в една изцяло универсалистка перспектива. Това разбиране е доминиращо до началото на войните, макар различията им да остават неизгладени. Дебатът между Славейков и Андрейчин е *как* да бъде приобщен младият български театър към универсалните ценности и актуалните идеи на европейската модерна драма и театър. Дали с легитимирането на абсолютната власт на режисьора и драматурга, както настоява Славейков или чрез развитието на водещата фигура на актьора и чрез българския драматургичен автор, колкото и да е неопитен той, както твърди Андрейчин?

Интересно е също, че и двете солидни произведения, публикувани през 1910 г. показват разбирането на двамата на европейския универсализъм като предимно „континентален“, тоест доминиран от немските за Славейков и от френските за Андрейчин мислители. Дори заглажителното за Пенчо Славейков място на Шекспир в репертоара на един уважаващ себе си национален театър е мотивирано до голяма степен от немската романтическа рецепция на най-великия английски драматург, а позовавайки се на „A national theatre – by W. Archer and H. Granville. London, 1907“ той твърди, че английският театър е принуден да догонва другите: „В Англия театра и драмата са изпаднали дотам, че съзнавайки ужаса на това и от това, там със завист гледат на останалите културни народи на континента, – и затова английските вестници бяха пълни с позиви за помощи за създаване национален театър, огнище на естетическа и етическа култура“⁵.

⁵ Славейков, П., Национален театър, Събрани съчинения., Т.5, С., 1959; анализът на Биляна Курташева „Английска топка у Пенчо Славейков“ за пръв път обръща специално внимание на ситуирането на българските литературни и културни реалности в извънконтинентален контекст – виж повече за това в: Литературни култури и социални митове. Сборник в чест на 60-годишнината на доц. Михаил Негелчев. Том I. Състав. Йордан Ефтимов, Биляна Курташева, Боян

Различията във възгледите им за театъра отразяват и личностните им профили, както и непосредствения им опит в областта на театъра.

Славейков е водач на влиятелния литературен кръг „Мисъл“, известен с опъкия си характер, директор на Народния театър (1908/1909). Иван Андрейчин е критик и авторитетен наблюдател на процесите в театъра, но никога не е бил пряк участник в управлението му. Дългогодишен учител, глава на многодетно семейство, той е френски възпитаник, благ характер и познавач на френската драма и театър, издател на „Из нов път“ (1907).

Отношението им към наследството, към автономията на театъра и към значението на езика са трите проблема, около които възгледите им са доста сходни.

Отношението към наследството

За Пенчо Славейков изграждането на модерен, национален театър означава започване начисто, отначало. Наследството на първите български пиеси и постановки той подлага на унищожителен анализ, завършващ с категоричен извод за най-добрата от наследените пиеси: „Друмева „Иванку“: Мрак от мисли, хаос от думи“, както и за трите основни гати в театралната практика: „1863! 1879! 1909! Очевидно три гати – всъщност една! На безсмислен живот, резултат безсмислица, – нима очаквате друго? И ни нов театър, ни годишни субсидии от 170,000 лева, ни закони за театра, ни нищо няма да поправи работата и подир още три пъти по три гати като горните. Тогава? Тогава ето що – всичко от начало! Разума на историята трябва да ни вразуми, животът на другите, които не живеят безсмислено като нас и не харчат средства и сили за онзи, който вей, трябва да ни е пример. Всичко от начало!“

Манчев. София: Нов български университет, Поредица „Нова българистика“, 2003, с. 116-127.

⁶ По-нататък всички цитати от студията са по посочената публикация.

Макар не толкова строг и безапелационно отричащ наследеното Иван Андрейчин също не вижда в миналото друго освен „зачатки“. Но за него те трябва да бъдат използвани при създаването на новите български произведения, което означава създаване на „български стил“ – много актуална и набираща популярност по това време идея. До аналитичния подход на Славейков можем да поставим утопичния стил на Иван Андрейчин, който макар също да не харесва драматичните опити на Вазов, мечтае за качествени пиеси и за култура, която ще е в състояние да се присъедини към универсалните постижения на другите култури само като преработи макар и бедното си минало: „Може би ще бъде много лесно да тръгнем оттам, докъдето са стигнали другите изпреварили народи. Но това е градеж върху чужди основи, на което резултатът е обезличаване.“⁷

Функцията на вече създаденото за театъра според Славейков е напълно изчерпана. И затова то не може повече да допринесе и не бива да бъде включвано в един работещ за модерната театрална институция в България фонд, а изпратено в музея на миналото. Затова и го сравнява с етнографски елемент без стойност: „Драмата и театра ни в турско време са нещо като юнашки колчаклици потури – разбира се, че в колчаклиците потури няма ни идея, ни смисъл някакъв, но за тогавашния самохипнотизиран патриот българин те са били идея. По-умни работи в онова глупаво време не биха имали никакво значение.“

И рационалният конструкторски подход на Пенчо Славейков към наследството, настояващ за обединение около нова идея, и утопичният подход на Иван Андрейчин за преработването на наследения беден опит в нов стил остават без особено широка подкрепа както сред литераторите и театралите, така и сред по-широката общественост.

Автономията на театъра

Това е изключително болезнен въпрос, защото институционализирането на театъра е мъчителен процес, който трае почти две десетилетия след Освобождението и приключва с юридическото превръщане на Народния театър в държавен театър през 1904 г., с издигането на специалната театрална сграда на „Народен театър“ през 1906 г. и с приемането на закон през 1907 г., който признава актьорите за държавни служители.

За Славейков невъзможността Народния театър да постигне автономия и да се неутрализира пряката намеса на държавата в неговата политика е сред основните причини той да напусне краткото си директорство през 1909 г. и „да си вземе пътя“, както ще напише в „Национален театър“. Той обвързва самата идея за национален театър с неговата автономия: „*Театъра трябва да бъде автономен!*“ заявява категорично Славейков. Тя е точката, в която се събират всички негови разсъждения – с нея завършва студията.

Именно автономията на театъра е условието за осъществяването на неговата мисия на „висш културен институт“, на „храм в който да се богослужи с българска реч и чрез нея да се манифестира в художествени форми и образи творческата ни мощ и нашето съзнание за живот“. Изброявайки видовете театри в Германия и давайки за пример развитието на съседните страни – театъра в Белград и Загреб, Славейков аргументира ангажираността на държавата към театралния институт не само чрез финансирането му, но и чрез необходимостта да демонстрира воля като му предостави пълна самостоятелност в управлението. Това означава свобода на ръководството в избора на репертоар и подчиняване на единната естетическа воля на режисьора и директора на театъра. Именно в разбирането за автономията на театъра най-добре се вижда дълбоката близост на Пенчо Славейков с идеите на немското просвещение и Шилер.

За него държавата се явява гарант за развитието на театралната институция като етичен коректив – тоест финансово го обезпечава в името на здравословна за държавата и

⁷ Андрейчин, Ив., Книга за театъра. Исторически, теоретически и критически бележки. С., Книгоиздателство на Ив.Г. Изматов, 1910.

обществото морална критичност. Странно е, но именно тази идея разпознаваме като хоризонт за индивидуалистичния порив и идеята му за режисьора като водеща в театъра фигура, която особено в Германия има по това време своите практически реализации и сериозните си теоретизации – идея особено близка до ницшеанските убеждения на Славейков.

Идеята за абсолютна автономия на театралната институция е централна и в „Книга“-та на Иван Андрейчин. Иначе по-многословен и спокоен в аргументацията, по въпроса за автономията Андрейчин е необичайно лаконичен и категоричен: „Автономия на театъра – ето какво трябва да се иска от всички, в това число и от артистите.”

В статията „Нашият народен театър” той повтаря „Автономия на театъра – това нито е страшно, нито е опасно, нито е мъчно, всичката работа се свежда към това: да се разбере добре, каква *трябва да бъде тенденцията на театъра*.” Подобно на Славейков, който твърди, че „ние вред и във всичко народуваме” той също смята употребата на „народен” за спекулативна, подвеждаща и неправилна: „У нас думата народен, народно изгубила своето истинско значение и се употребява съвсем неправилно и неуместно.” Но своите аргументи той черпи от френския театрален опит: На друго място субсидираните театри се наричат държавни. Републиканска Франция за Comedie Francaise и за Odeon не казва Theatre du Peuple, а казва Theatre d`Etat. Време е и у нас да се дават на нещата истински имена.”

Всъщност именно в аргументацията на държавния ангажимент към националния театър, както и в самото разбиране за държавността Андрейчин се различава от Славейков.

Той предлага на базата на френския исторически опит особено полезното според него в българската културна среда разделение на партийното от държавното, защото партийно представителство в управлението на държавата е временно, а в областта на културата е нужен траен държавен ангажимент. Нещо повече, това разделение е още по-загължително според него поради липсата на реално политическо представителство в партиите. Според него има само две големи обществени гру-

пи, с различни интереси и възгледи за живота, но множество партии, които винаги се домогват да решават своите интереси чрез намеса в работата на театъра, като сменят ръководствата му. В този смисъл автономията на театъра трябва да бъде гарантирана от една трайна и ясна държавна политика извън намесата на партиите, защото „У нас всичките партии, кога са на власт, гледат на държавните средства като на приходи от бащина мушия – и субсидия, която отпущат на театъра, смятат че излиза от тяхната каса.”

Славейков подминава изобщо зависимостта между икономическия ангажимент на държавата и театралната политика, доколкото за него идеологическата и естетическа самостоятелност на театралния институт е аксиоматично положена. Андрейчин обаче се спира доста по-конкретно на този въпрос, виждайки неизбежните заплахи, които могат да произтичат от подобна „сделка” между парите и изкуството.

Изискването срещу субсидирането на театъра държавата да поставя условия за провеждането на нейните интереси, за Андрейчин е основен аргумент при настояването за разделянето ѝ от партийните страсти. Особено интересни обаче са аргументите му какви би трябвало да бъдат държавните интереси в театъра, защото те от една страна представляват експликация на модела на „Комеди Франсез” върху Народния театър, а от друга много добре показват универсалния хоризонт в разбирането му на националния театър.

Той предлага в основата на националния театър да залегне класическия репертоар, макар да не го назовава пряко: „Издържан със средствата на държавата, той не може да бъде революционен. Ония пиеси, които зачекват парливи въпроси, които изнасят язвите на държавния организъм със симпатия към ония, които създават средствата за разкошен живот на владеещата обществена група – такива пиеси не могат да намерят място на държавната сцена. И струва ми се, че надали някога пак ще видим „Тъкачите” на Хауптмана в народния театър. Но това нищо не значи – ако нам са потребни такива произведения, ний ще си създадем и театър за тях. Народният театър ще дава

пиеси, които не отиват срещу тенденцията на държавата. Но в това направление той трябва да избира ония, които са художествени и напълно литературни. Ако избира такива, в които се подкарва грубо мирогледа на владеющата група, това ще бъде голяма грешка.”

Автономията на театъра той вижда в гарантирането на художественото качество, тоест в една ясна естетическата линия. Гарант на тази естетическа автономност на театъра той вижда в актьора, в актьорите – „Да се даде на артистите!”, казва той. Ако актьорите според него осъзнаят тази си естетическа мисия те ще преодолеят „една голяма грешка – а тя е, дето смесват своето лично положение с положението на театралното дело”.

Обвързването на въпроса за театралната автономия с трайна държавна политика при обуздаването на партийната намеса в политиката на националния театър и гарантирането на високата му естетическата мяра от актьорите е не по-малко радикално от изискването на Славейков за пълна власт за управителя на театъра и режисьора, макар да не така императивно изложено. Но и не по-малко утопично предвид невъзможността да се неутрализира влиянието на партиите при формирането на политики от национална значимост, каквато би трябвало да представлява сферата на изкуствата.

Значението на езика

По отношение на значението на езика за формирането на национален театър, и двамата автори са убедени, че българският език е в основата на театъра и на националната идентичност. За Андрейчин „...Драматическото изкуство е преди всичко литературно изкуство, сиреч словесно. То въздействува чрез речта. Това дава на театъра характер на училище, на трибуна. От това произтича също и неизбежното условие да бъде национално, ако иска да върши културна работа.”⁸ Но за Андрей-

чин владеенето на това изкуство е в основата на актьорската професия и затова именно пред актьора той поставя тази голяма задача. По отношение на разбирането за функциите на езика Андрейчин изисква подобно Славейков сценичния език да произтича от нормите за правоговор на книжовния български език и следвайки френската традиция на актьорството като изкуство на декламацията настоява за «красива реч»: „Ние ще искаме от тях [от актьорите – б.м., В.Д.] да забравят наречие-то на своето родно място и да се научат да говорят всичките еднакъв, пречистен и разхубавен литературен език. (...) Изучетел дикцията, произношението, артикулацията, инфлексията... красивата реч е основа на художествената игра.”⁹

За Пенчо Славейков осъзнаването на работата по сценичния български език е обаче и осъзнаване на особеностите на грамата като род, и налагането на правоговорна норма в българския език от сцената: „Няма за сега почти ни един актьор на нашата сцена, който да говори български както трябва. Всякой си говори както може. И нашата сцена засега и откъм език е невъобразима вавилония...” Но за него реализирането на идея за сценичен, книжовен български език е възможно само с налагането на режисьора: „Защото езикът е основата на вътрешната режия на играта на артиста. Основата на всички основи”. Един от дефектите на работата на чужденци-актьори като режисьори за него е именно в отсъствието на отношение към правоговорна норма в сценичния български: „Вредното влияние на досегашните чужденци режисьори се е показало най-вече в езика.”

Актьорът или режисьорът? Това са двете фигури, през които минават много от различията в представите на Пенчо Славейков и Иван Андрейчин за създаването на национален театър. Колкото и драстични да са те, все пак и за двамата български интелектуалци не това е централният въпрос, който лежи в основата на модерния национален театър, а въпросът за драмата. Тоест основен остава въпросът за репертоара на

⁸ „Задачата на театъра и грамата”. В: Андрейчин, Ив., Книга за театъра. Исторически, теоретически и критически бележки. С. Книгоиздателство на Ив.Г. Изгатов, 1910.

⁹ Всички цитати в текста са от посоченото издание на „Книга за театъра”, с.73.

театъра, защото той носи идеите, които трябва да защитава един водещ културен институт какъвто без никакво съмнение и за двамата е театърът. А на първо място това е дебатът за качеството и мястото на българската драма в него.

Отношението към българската драма и репертоара

Интересно е да разгледаме по-подробно разбиранията им за българската драма, първо защото тя винаги е в основата на идеята за националното (по Хегел – няма модерен национален театър без национална драма) и второ, защото никой от тезите на двамата не надделява в развитието на българския театър през 20 в., а периодично, та до днес, спорът между тях се реактивира.

За Пенчо Славейков анализът на българското драматургично наследство категорично води до извода: „Наши пиеси, наш български репертоар, ние нямаме. Онова, което имаме, не е за пред хората.” Поет, бляскав критик на метафората, той обобщаваща анализа си така: „...българската драма е стояла все там, дето е заставала в 1866 година. Тя прилича на оная кокошка, с която ние като деца си играехме: дръпнем един кръг с тебешир, наврем ѝ човката в линията през средата – и тя се опули на едно място неподвижна, омагьосана в кръга от тебеширя.” От тази статична ситуация той вижда ясен изход – поставянето на най-добрите образци от класическата и съвременна модерна драма. В този смисъл за него българската драма има минало, на което не може да разчита, а бъдещето ѝ зависи от способността ѝ да се впише в модерната европейска драматургия, тоест в нейната универсалистска перспектива.

В идеята му за национален театър виждаме изцяло отражението на модернистичните му възгледи, залагащи на ролята и волята на уникалната индивидуалност. Значението на драмата в този смисъл за Пенчо Славейков се свързва с налагането на водещата фигура на режисьора и неговата интерпретация на пиесата – той трябва да е „конгенуален поет”.

Иван Андрейчин застъпва една много по-мека позиция по отношение на българската драматургия. Тя не е по-малко възиска-

телна, но е по-толерантна към възможностите на българската литература. Битието му на учител също има значение при нейното оформяне, защото той е убеден в способността на бъдещите български драматурзи да се учат от допуснатите грешки и насърчава щедро опитите на поети и писатели в областта на драмата, убеден, че рано или късно количеството ще прерасне и в качество. Ето неговия призив: „А на писателите бих казал: опитвайте силите си в драмата. Стига само стихове и стихове... В поезията засега сме представени доста добре, но роман и драма ни липсват. Не се стеснявайте да заимствувате – пазете се само от подражание и рабско копиране. Велики писатели са заимствували – припомнете си Шекспира, Молиера.” Мечтаещ както вече видяхме по отношение на наследството за създаване на национален стил, Андрейчин е убеден, че създаването на българска драма е в основата на създаването на национален театър и така респективно и на националния стил. Особено важна за него е политиката на държава в подкрепата на българската драматургия: „Повече конкурси, повече грешки, но да се стимулира българска драма”. Затова за него българската драма трябва да има „надмощие в репертоара”: „реформите ще успеят тогава, когато в репертуара вземат надмощие наши, български пиеси, защото това ще позволи да се създаде национална школа и национална консерватория”.

Случаят Вазов

Особен интерес при изследване на разбиранията на Андрейчин и Славейков за българската драматургия представлява *случаят Вазов*. Ако спрямо наследството в драмата те се различават само в степенята на категоричност при констатирането на нейната бедност, то *случаят Вазов*, който представя де факто настоящето, ги сближава в категоричното мнение, че неговите пиеси нямат стойност – нито драматургична, естетическа стойност, нито идеологическа.

За Пенчо Славейков Вазов е част от едно наследство, което трябва да бъде изхвърлено от репертоара на театъра: „И най-на-

пред: от репертоара на нашия театър трябва да се изхвърлят всички български драматически халаванди, от Войникова до Вазова, всички Иванковци, Апостоли, Отечества, Към пропасти, Бориславци: в тях няма ни език, ни мисъл, ни поезия, ни концепция, ни композиция, ни действие, ни живи хора. Прост човешки смисъл няма в тях!” Макар, за разлика от Славейков, Андрейчин да цени Вазов като поет и белетрист и да смята ролята му на шата литература за „изключителна”, той е не по-малко категоричен в оценката си за Вазовата драматургия: „Маститият писател няма да спечели литературна слава като драматург. Той не познава техниката на драмата, особено на съвременната грама.”

По-интересни са обаче аргументите му за това твърдение. В логиката на Просвещенското разбиране за драмата като възпитаваща в добродетели чрез идеите, които внушава, той смята самите идеи на Вазов за вредни и антидемократични. И вземайки предвид влиянието, което Вазов има върху публиката, както и способността на театъра да достига до по-широк кръг от обществото, той подробно разглежда в „Руска”, „Към пропасти” и „Борислав” сюжета и героите, които внушават според него не демократичните идеи за самоуправление и гражданска самостоятелност, а идеята за добрия и лошият господар, и дори подбуждат към расова омраза: „Но Борислав на какво ще научи масата? На това ли, че за лично щастие един царски служител може да бъде ту верен като псе на своя господар, ту готов да тръгне с враговете на своята родина срещу него? И може ли да бъде желано усилването на расовата омраза? Това не може да възбелчи един народ, то може само да го докара до такива изстъпления, които неотдавна подпалиха Анхуало.”

Сред най-прозорливите и задълбочените, анализът на Иван Андрейчин на най-популярните пиеси на Иван Вазов, обръща внимание на факт, който по много причини за дълго остава без внимание – използването от Вазов в драмата на модели на популярната драматургия, или както той я нарича „формулата на Скрибовата школа”.

Отношението на Андрейчин и на Славейков към Вазов разкрива важна страна от тяхното разбиране за *националния*

театър като еднозначно принадлежащ към високата култура. Започващото разделение на изкуството в началото на XX в. на „изкуство за изкуството и изкуство за пазара” по определението на Пиер Бурдуйо, застава и двата познавачи на драмата и театъра в Европа чрез водещите театрални култури като немската и френската, да заемат позиция към него.

За Славейков еднозначно и киномото, и новите жанрове като кабарето нямат място сред високата култура, която е грижа на държавата и на културните институти. Така е и за Андрейчин, за който не само мелодрамите и водевилите на Йозеф Скриб са „антихудожествени”. Той е убеден, че *националният театър трябва да възпитава в граждански добродетели и добър художествен вкус*. Затова за него „Преди всичко един държавен театър не може да слага на първо място желанието за печалба, защото това значи да се води по вкуса на средния ум”. От тази гледна точка трябва да разбираме и препоръката му към Вазов да води вкуса на публиката, а не да слиза до него: „Негов недостатък е, че той се държи на същото ниво с ония, чиито естетически и етически изисквания удовлетворява – че не може или не се опитва да ги издигне на по-високо”.

За Пенчо Славейков също националният театър е културен институт, който утвърждава високите етични категории и правото на гражданска независимост, утвърждава уникалността на индивида и суверенното му право. Затова той не го вижда като комерсиална институция: „Националните театри не са заведения, с които се печели пари или дето се заглавява публиката с безцелни и безсмислени удоволствия: това са културни учреждения”.

Възгледите им за репертоара в театъра, на който отгелят централно значение, произтичат колкото от тази им позиция, толкова и от отношението им за мястото на българската грама в него, на което вече се спрях.

Основното различие между двата минава не само през дебата за дела на българската пиеса в репертоара, но и през отношението към класиката. Особено – към Шекспир. За П. Славейков то е задължително за привличането на българина към

универсалните философски въпроси, пред които е изправен модерния човек и за задълбочаването на духа му, за съзряването като нация, а също е и възпитателно за развитието на актьорите и сценичното изкуство като цяло.

Докато за Иван Андрейчин школа за артистите е модерната драма: „Давайте повече модерни пиеси. Те са необходима школа за играта на артистите. Аз не съм против класическия репертоар – само чрез него актьорът манифестира своята зрялост като художник. Но тази зрялост се добива чрез модерния репертоар.”

Режисьорът или актьорът?

В реализирането на идеите, които изпълнява репертоарът на един национален театър за Пенчо Славейков, ролята на режисьора е решаваща. Според теоретизациите в немската сценична традиция той разбира режисурата като „вътрешна и външна режия”¹⁰, а режисьорът като водещата фигура в разбирането на драмата и респективно – за нейното сценично реализиране. Режисьорът задава най-важното за Славейков в модерния спектакъл, а именно неговият стил: „Стилът на играта и постановката трябва да се извади от даденото художествено произведение, от дадената драма”. Пак от режисьора зависи развитието на актьорите. Като израз на тази основна за създаването на модерния спектакъл позиция, той вижда и водещото място на режисьора в управлението изобию на театъра.

Драмата остава в основата на спектакъла и за Андрейчин, но за него реализацията ѝ е най-вече в ръцете на актьора. На драматурга той възлага тълкуването („Да осветли пиесата”), а на актьорите художественото изпълнение. Признавайки скромните им познания и неспособността да се справят самос-

тоятелно с тази задача¹¹, Андрейчин вижда драматурга, артистичният секретар и управителя като помощници на актьора в неговата задача. От тази гледна точка най-важното за него е обучението в декламация и отстраняването на суфльора – идеи, отразяващи класическата френска театрална традиция. Затова за него сценографията също не е свързана с работата на режисьора, а с тази на актьора, на драматурга, артистичният секретар и на управителя и зависи от тяхната професионална готовност за новостите в сценичната техника и за новите технически възможности при постигането на илюзията като електричеството например: „Електрическата светлина е великият фактор в изкуството на декорите”, пише той в „Нашият народен театър”.

Идеите за националния театър на Пенчо Славейков и на Иван Андрейчин се пресичат в няколко общи позиции.

Първата отразява общата просвещенска философия, че театърът е морална институция, той е изкуство, възпитаващо в добродетели нацията. Следствие от нея е и актуализирането ѝ в културния контекст на навлизащите по-масово жанрове на развлекателна култура. Тоест и за двамата интелектуалци модерният национален театър е високо изкуство на идеите, репрезентативна културна институция.

Втората е отстояването на тази основна за театъра функция чрез постигането на автономия, гарантирана от държавата, която му позволява устойчивост в провеждането на мисията му и налагането на художествени парадигми. И двете ключови във визията им позиции, особено идеята за автономия, никога не набират достатъчно критична маса в историята на 20 век, за се реализират. Нито във версията на Славейков, който настоява за еднолична отговорност от страна на директора и неговия екип (немския интендантски модел, въведен от немските двор-

¹¹ „Липсва им опитност, липсват им знания, не следят почти – с малко изключения – развитието нито на сценичното изкуство, нито на драматическото творчество” пише той в „Нашият народен театър”.

¹⁰ Повече за това виж в Дечева, В., Към проблема за режисурата. Българският театър между двете световни войни, С., 2006, Просвета, 320 с.

цови театри, в който режисьорът има централно място), нито в тази на Иван Андрейчин, който я представя чрез законовия ангажимент на държавата за ненамеса на политическата/изпълнителна власт в ръководството, управлението и репертоара на театъра (френския държавен модел на кралски театър, в който основната роля е на актьорите и драматурга).

И за двамата театърът приобщава нацията към универсалните ценности на европейската култура чрез езика и драмата, но за Славейков универсалистката перспектива е от централно значение и затова той вижда националния репертоар като резервоар на най-доброто, създадено изобщо от класическата и модерна драма. Затова за него липсата на стабилна традиция на българската драма не е от значение. По-същественото за формирането на ценностния хоризонт на нацията е според него представянето на образците на драмата в качествени преводи и по този начин реализирането на националната идея чрез езика – сцената трябва да задава нормата на правоговор и да възпитава художествено в идеи. В този смисъл във визията му за националния театър можем да разпознаем типичния за модернизма индивидуализъм, който по отношение на модерния спектакъл се реализира чрез водещата фигура на режисьора.

За Андрейчин е характерна по-класическата версия на универсалистката перспектива на европейското изкуство от XIX в., според която националната драма има решаващо значение за приобщаването на нацията както към идеите на демократичното общество, така и към високите етични категории. Колкото повече конкурси, в подкрепа на драмата, толкова повече количествените натрупвания има вероятност да прераснат в качествени, в избистрящ се благодарение на драмата „национален стил“. Затова той е далеч по-толерантен към недостатъците на българската драма, но и нетърпим към идеите и качеството на Вазовите пиеси, които смята за квазимонархически, тоест толериращи зависимостта на индивида от волята на добрия господар и противоречащи на модерния граждански кодекс, който натоварва суверенния гражданин с отговорност за решенията му.

Всъщност именно по отношение на значението на Вазов за националния театър и двамата се оказват лоши пророци – неговите пиеси стават трайна част от българския театрален канон на 20 век. В този факт можем разбира се да видим по-късното налагане (преди 20-те и особено през 30-те години на XX в) на една по-различна от визиите на Пенчо Славейков и Иван Андрейчин идея за националната култура, предимно ориентирана към значимостта на етническата принадлежност, тоест към типичните за регионалните специфики на българската култура ценности и опит (а не към универсалистките ценности на Модерността), които обаче се вписват в универсални кодове на навлизащата популярна култура.

Така идеята за национална култура, която Пенчо Славейков и Иван Андрейчин защитават в манифестните си съчинения от 1910 г. и дебатът между тях, който тук анализирахме, бележи кристализацията на нагласите в българското общество преди началото на войните.

Заедно с това отвореният от тях дебат за значението на българската драматургия в репертоара или за недвусмислената принадлежност на националния театър към високата култура периодично затихва и се възобновява през целия 20 век. Той остава отворен и в началото на 21 в., когато самата идея за нациите и за националните култури е подложена сериозно на преосмисляне в процеса на глобализация.

УЧАСТИЕТО НА БЪЛГАРИЯ НА ИНТЕРНАЦИОНАЛНАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ИЗЛОЖБА ВЪВ ВЕНЕЦИЯ/ ВЕНЕЦИАНСКОТО БИЕНАЛЕ ПРЕЗ 1910 ГОДИНА

Участието на национални колекции в големи интернационални изложби е сред особено важните институционализирани форми на изкуството във времето на утвърждаване на националните държави. Най-значимите участия на български художествени колекции през първото десетилетие на XX век са на Парижкото всемирно изложение през 1900 г., Всемирното изложение в Сейнт Луис (САЩ) през 1904 г., Изложението в Лиеж през 1905 г., Балканското изложение в Лондон през 1907 г., X-та интернационална художествена изложба в Гласпаласт в Мюнхен през 1909 г., IX-та интернационална художествена изложба във Венеция през 1910 г., Интернационалната художествена изложба в Рим през 1911 г. На тези изложби Държавното рисувално училище от една страна представя сбирки от учебни работи, а от друга – осъществява подбора и експонирането на колекциите от творби на български художници. Има и такива представителни международни изложби, като световното изложение в Милано през 1906 година, в които художественото участие на България е предимно с учебни работи на студенти от Държавното художествено училище¹.

Централна роля в контактите на българското изкуство извън страната в периода от създаването си до началото на 1930-те години играе Художествената академия (Държавно рисувално училище 1896-; Художествено-индустриално училище

1909-; Държавна художествена академия 1921-). Преди основаването на тази образователна институция в кадъра на световните изложения не са били представяни организирано художници от България – нито на Парижкото изложение от 1887, нито на Чикагското изложение от 1893 година, присъстващо в културната памет с алековия пътепис². От началото на 1930-те години насетне, Академията остава един от основните фактори в определянето на българското участие в международния художествен живот, но вече в конкуренция, наред със Съюза на дружествата на художниците в България.

Формирането и реализирането на държавната културна политика, художествените контакти извън страната през първите десетилетия на XX век се случват със съществената ролята на Академията. С течение на времето и с постепенното структуриране на организацията на художествения живот, тези функции се споделят активно от дружествата на художниците, а от началото на 1930-те години – от Съюза на дружествата на художниците в България. В периода на комунистическо управление, взимането на решения за българско участие в интернационални форуми са централизирани най-вече през Съюза на художниците. Но Художествената академия и нейните преподаватели, които са и водещи фигури в дружествата, а след Втората световна война – в единния Съюз, продължава да играе съществена роля в международните участия на българското изкуство.

*

При българските участия в специализирани художествени салони, сред които първото значимо е в X-та интернационална художествена изложба в Гласпаласт в Мюнхен през 1909 г., а след него – на IX-та Интернационална художествена изложба във Венеция, акцентът на експозициите вече не е върху художественото образование и мястото, което държавната културна политика му отрежда, а върху изкуството в България и него-

¹ Сведения за участието на Държавното рисувално училище на Световното изложение в Милано виж в: ЦДА, ф. 1047к, оп. 1, а.е.43.

² Алеко Константинов. До Чикаго и назад. 1894.

вите особености, открояващи се по-ясно в международната художествена среда. От значение е и самият характер на интернационалните салони и тяхната роля в общия художествен контекст.

През 1910 г. България се представя за първи път на периодично провежданата Интернационална художествена изложба във Венеция, днес Венецианско биенале.

Първата интернационална изложба във Венеция се състои през 1895 в току що построеното Palazzo dell'Esposizione. Неокласицистичната фасада на палачото внушава идеята за традиция и сигурност на художествените критерии. Откриването е удостоено с присъствието на краля и кралицата.

Представянятията на Венецианското биенале са на национален принцип. Българските художници получават възможността да участват когато България е поканена да се присъедини към този международен художествен форум.

В писмото-покана от 28 декември 1909 г. от организаторите във Венеция до директора на Художественото индустриално училище проф. Жеко Спиридонов се казва:

„Господин Директор,

Имаме честта и удоволствието да Ви информираме, че поканихте двете дружества „Съвременно изкуство“, и „Дружество на художниците в България“, от София, председателствани едното от г. проф. Х.Тачев, другото от г. проф. Ив.Мърквичка, да организират в нашата голяма Международна изложба на изящните изкуства (22 април – 31 октомври) Зала на България.

Тъй като за първи път вашата достойна страна ще излага във Венеция, ние безкрайно държим успехът на това начинание да бъде натъгано удовлетворяващо.

Именно с тази цел ние се оставаме да Ви моим да сътрудничите, в съгласуваност с председателите на двете дружества, за пълната реализация на нашия привлекателен проект.

Става дума за разполагането на творбите на живописиста и скулптурата в хармонична среда с национален отпечатък. Вашето Училище за приложни изкуства (става дума за Художественото индустриално училище, б.а.), което се радва на толкова добро реноме, би

могло наистина да допринесе по блестящ начин за този резултат.”³

Прави впечатление изискването за „хармонична среда с национален отпечатък“. Съчетано с многобройните отбелязвания на „младостта“, на нашето изкуство, твърдението на външните авторитети, макар и косвено, е, че изкуството от България може да представлява интерес само (или най-вече) със своите локални особености и екзотика.

Оценявайки значението на поканата и евентуалното участие в биеналето за Училището, директорът Жеко Спиридонов отправя писмо до Министерство на просвещението с молба за съдействие:

„Господин Министре,

Председателят на международната изложба във Венеция прави голяма чест на училището ни, като с писмото си от 28 т.м., получено чрез тукашния италиански пълномощен министър г. Куки Боасо, го кани да вземе участие в тази изложба, която ще се открие на 22 април и ще трае до 31 октомври 1910 година.

По този случай, преподавателският съвет в заседанието си от 16 т.м. взе решение да участвува училището в тази изложба с една витрина, изработена в наш, български стил, съдържаща керамични изделия, изработени в училището, също в национална форма и декорация.

Понеже с участието в такава художествена изложба ще се даде възможност на училището да участвува и за напред както във Венеция, тъй и в други художествени изложби в странство, което е една голяма придобивка за училището ни, моля Ви, Господине Министре, да разрешите за вземане участие в изложбата, а също и да се отпусне за случая една сума от 1000 лева за приготвяване на витрината, албалаж, транспорт и пр. разходи по изпращането.”⁴

Определенията „наш, български стил“, и „национална форма и декорация“, в писмото се явяват ключови характеристики и стратегия на бъдещото представяне.

По-късно в писмо до Министъра на Народното просвещение са уточнени предметите, с които Държавното рисуващо

³ ЦДА, ф.1047к, оп.1, а.е.125; оригинал на френски език, превод на автора.

⁴ Ibid.

училище ще участва във Венецианската изложба, а именно: „една витрина с резбарски украшения за излагане в нея на керамични изделия; 28 керамични изделия и един персийски килим...“⁵

Керамичните изделия предизвикват жив интерес сред публиката. За това свидетелства поредицата от писма от страна на организаторите, в които се посочват номерата на продадените експонати (декоративни чинии, вази) и се отправят молби за допълнителни екземпляри от същия вид⁶. Керамични предмети са откупени както от частни лица, така и от Министерството на външните работи на Италия и от Търговската камара на Венеция⁷. Успехът на керамиката потвърждава цененето от чуждестранната публика на локалните особености в българския раздел, на връзката между професионализма и народните изкуства.

Извън този интерес към учебните работи, обаче, представянето на българското изкуство още тогава се преценява като не особено успешно. От България участват 23 художници с 50 работи – 39 картини, 4 скулптури и 7 работи офорт и декоративни композиции⁸. В своя статия по повод на българското участие в Рим, една година по-късно, Андрей Протич пише:

„В Рим преди и след откриването на нашата зала, при няколко случаи няколко официални лица от върховния изтънрителен комитет и от върховното италианско жури говореха за болезненото разочарование от България на Венецианската изложба. Човек би трябвало сам да е посетил нашата зала във Венеция, за да може да има най-слабо представление за дръзкото лекомислие (туй е най-учтивата дума в случая), с което е направен изборът на нещата в тази зала. С изключение на скулптурите от Андрей Николов и Ал. Божинов, на картините от Н. Петров, Ат. Михов, Ст. Иванов, Цено Тодоров и офортите от Ст. Баджов и Йосиф Питер, всички други изложени неща бяха повече или по-малко несъстоятелни...“

От двadesет и трима участници А. Протич споменава с одобрение само осем и то не с всички техни работи.

„Скиците от Ст. Иванов и Ц. Тодоров не би трябвало да имат място във Венеция, картините на Мърквичка, Митов и Ангелов можеха да бъдат проведени само на етнографически изложби, а не и на художествени; а пък картините и портретите от Б. Михайлов, Берберов, Маринов (този иначе превъзходен акварелист), Марин Георгиев, Евстатиев и др. пропъждаха посетителите от залата. Единствено портретите от Ник. Михайлов спасяваха честта на България. Но те не бяха изложени в българската зала, а нарочно, за да не пострадат от другите български произведения, бяха получили място в централната, почетната зала на изложбата, наред с произведенията на първостепенни европейски майстори.“

За първи път критичното професионално мнение, както и цялата статия, са в ясно изразен дисонанс с обичайното положително отношение към официалните представяния. Това мнение има своите мотиви както в художествените възгледи на автора, така и в позициите му в институционализирания художествен живот. По това време – от 1908 до 1912 г. – Андрей Протич е началник на Културното отделение в МНП (Министерство на народното просвещение), но не участва в журито за избора на работите. Дали е имало, обаче, какво друго да бъде избрано? Може би е било възможно журито да редуцира представянето до няколко автора с малко на брой творби, но създавайки по този начин конфликтна ситуация и накарнявайки интересите на авторитетни у нас художници и преподаватели в Академията. Андрей Протич изразява открито своето предложение за избора. Съществена е диференциацията, която той прави между „етнографически“, и „художествени“, изложби и съответните работи, подходящи за тях. С това той заема ясна позиция по отношение на изкуството на Мърквичка, Митов и Ангелов – описателния характер на тяхната живопис, избора на сюжетите и характера на въздействието ѝ. Всъщност отношението си към споменатите художници и тяхната живопис Протич е изразил още като е член-основател на дружество „Съвременно изкуство“, (1903 г.).

⁵ Ibid.

⁶ ЦДА, ф. 1047 к, оп. 1, а.е.125.

⁷ Ibid.

⁸ Вж.: сп. Художествена култура. 1910, кн.4, с.64.

⁹ Андрей Протич. България на международната художествена изложба в Рим през 1911 г. Сп. Съвременна мисъл, 1911 г., год. II, кн.4, с.231.

Новото сдружение се определя като различно, по художествени задачи от Дружеството на художниците в България. По отношение на българското участие във Венеция критикът заявява безспорните си предпочитания към портретите на Никола Михайлов, също член-основател на „Съвременно изкуство,, и вижда в тях, за разлика от картините на професорите от Академията, най-високо художествено качество.

Важно е да знаем в каква среда е показана българската колекция. Новост за Биеналето през 1910 година са големи ретроспективи – в неговия кадър са представени на Огюст Реноар, Пюстав Курбе, Густав Климт. За оформлението на залата на Климт е поканен архитект от Виена. Според историците на венецианския форум, това е първата директна среща на Биеналето с модерната живопис¹⁰. През същата година, обаче, работа на Пикасо е свалена от испанската зала в централното Палацо, под предлог че ще бъде неприемлива за публиката.

Извън рамката на Интернационалната художествена изложба е авангардният жест на Филипо Томазо Маринети, който, разпръсва позиви от кулата на катедралата „Сан Марко,, срещу „пасаисткия,, (в противоположност на „футуристкия,,) форум, призовавайки за освобождаването на Венеция от Биеналето. Година след публикуването на първия футуристски манифест¹¹, футуризмът е във възход. По същото време във Венеция, извън биеналето, е показана изложба на футуриста Умберто Бочони¹².

Припомнянето на художествените факти и събития е с цел да създаде представа за средата във и извън интернационалните салони по онова време. То актуализира днес някогашните / вечните въпроси относно съпоставимостта на изкуството от България спрямо интернационалния контекст, в който се представя. Национални български колекции се показват на от-

носително консервативни представителни международни форуми, но въпреки това само някои творби на български автори от този период могат да издържат съпоставки. На следващото издание на венецианската Интернационална изложба през 1912 година България не участва.

От началото на века се ускорява процесът на интернационализация на художествения живот, наред с ускоряващата се интернационализация на икономиката, с подобряването на комуникациите и развитието на железниците. През първите десетилетия това се отнася главно за Европа, а след Първата световна война в художествения обмен активно се включват и САЩ.

Успоредно на тази тенденция и във връзка с нея интернационалните салони и нарастващия брой други международни изложби постепенно се разслагат, художествените им критерии се диференцират.

През 1905 година на Есенния салон в Париж (създаден през 1903 г.), наред с ретроспективите на Енгр и Мане, са показани творби от Матис, Марке, Руо, Дерен, Отон Фриез. Критикът Луи Воксел нарича тази зала „Клетката на дивите (fauves),, откъдето възниква и наименованието „фовисти,,. През същата година в Дрезден се състои първата изложба на групата „Мост,, („Die Brücke,,). В Мюнхен през 1911 г. е първата изложба на „Синият конник,, („Der Blaue Reiter,,). През 1912 г. в Есенния салон в Париж участват италиански футуристи. Фактите изясняващи тази тенденция в европейския изложбен живот са много. Ако към тях прибавим „Армори шоу,, („Armory Show,,) в Ню Йорк през 1913 г., представена също в Чикаго и Бостън, се очертава друга по характер артистична сцена от периода преди Първата световна война – на художествени практики, еманципиращи се спрямо държавната политика и дори полемизиращи с нея. С тази друга сцена български художници създават контакти малко по-късно, в годините непосредствено след Първата световна война.

¹⁰ Adriano Donaggio. Biennale di Venezia: un secolo di storia. 1988. Giunti Editore, Firenze.

¹¹ Публикуван в *Le Figaro* на 20 февруари 1909 година.

¹² Вж.: Alessandra Troncone. Venezia passatista, Venezia futurista. Alcune riflessioni in vista della 53 Biennale. luxflux 2004 www.luxflux.net/n36/drills1.htm

ИКОНИЧЕН ИЛИ РЕЧЕВИ ОБРАЗ?

„Чудесното” зачатие на новата медийна дилема в класичната утроба на 1910-а

Изчерпило със скандалната помощ на Х. Уелс („Война на световете”, 1897) голяма част от рекапитулативния си ресурс на самата граница между вековете, „суеверното” човечество активира своята склонност към равностметки още веднъж и в края на първата кръгла годишнина от настъпването на новия XX век. Тогава, през 1910 г., за пореден път перманентното му усещане за историческа вина „откровенически” се самобичува с очакване на апокалиптично нравствено възмездие. Даже сциентистката прогноза, сравнима с късното религиозно „проглеждаване” на А. Айнщайн („Наука и религия”, 1940), свързва нравствения фатализъм със свръхконкретно датирана прогноза за настъпването на Страшния съд – 18.05.1910 г. Както е известно оттогава, човечеството се разминава с прокобеното от Х. Уелс и астрономите изкупление. Известно усещане за обвързаност и съизмеримост между очаквания свършек на света и невъзстановими загуби за световната култура създава смъртта през същата година както на най-великия романист – Л. Н. Толстой, така и на най-великия балетмайстор – М. Петипа, чието присъствие на сцената общоприето се обозначава с понятие, обичайно обслужващо представите ни за макроцикличен порядък – „*епохата* на Петипа”. За разлика обаче от „спасеното” земно човечество, макар и с високата цена на такива културни изкупления, „инопланетният” (както често исторически се оказва) български народ преживява „възмездие” поразително сетивно. Трескавото му очакване на последния земен ден (18.05.1910) се оказва репортажно потвърдено в широко обществено медийно разказ

за русенската „крвава сватба” по Сирни заговезни (28.02.1910).¹ Съдържащо се в родното крваво календарно съвпадение между Апокалипсис и Всеопрощение, знаменито, възкресило незабравеното все още събобно пророчество на Мартин Заека, сключва здраво във фаталистична логика безликия атавистичен ужас от приближаващия край на света и приватната мултиетническа любовна трагедия. Нейният мелодраматичен ресурс (сензационен разноресков сърдечен сюжет, подобен на „Омер и Меримка”; характерен романтически повествователен мотив „смърт и сватба”, например – „Стоян и Рада”: „кога си мене изнасят // тебе да си венчават...” и пр.) привлича задружна медийна агресия, която чрез илюстрирани карти, вестникарски репортажи, политически отзиви и фолклорна лиро-епическа отзивчивост² превръща личната трагедия на Саафет и Юрган в едно от първите знаменити постижения на родния „медийен реализъм”, почти опиянен тогава от новоизнамерената способност да легитимира събитията чрез утвърдило преекспониране, да извайва релефа на техния публичен отзвук, дори, най-накрая, селективно да преценява дали те са се случили изобщо... Без да настояваме за непременно непосредствена връзка между съвкупния медийно-нагледен ефект от тиражирането на злокобната мелодраматична история и „литературната 1910-а”, би било несправедливо да не споменем, че в активно символните граници на междувековие и неговия първи „юбилей” литературата е трайно обхваната както от въннения по трескави равностметки на не толкова отдавнашната си нова история, така и от съмнения по повод медийно-реторическата убеждаваща мощ на словесната дескрипция. Несъмнен знак за тези колебания личи в симптома-

¹ Виж: Н. Ненов. „Злокобната” любов на Саафет и Юрган или „крвавата баня” в Русе. В: Годишник на Етнографския музей – Пловдив, 1998, Пловдив, с.146-151

² Н. Ненов. Русенската „крвава сватба” по Сирни заговезни. Власт и фолклор в нова България през 1910 г. В: Литернет, 2006, 21.02; Медийното внимание към този сюжет, ала Шантеклер продължава и днес в съвсем скорошния филм на С. Командарев „Русенската крвава сватба”, чиято премиера в Русе бе посветена на 100-годишнината от знаменитата любовна трагедия.

тичните имена на важни периодични издания от това време като „Илюстрация Светлина” и „Художник”, където визуалната норма на т. нар. „фотографски възстановки”³, популярни след Освобождението, бива модифицирана във „формат”, сходен с днешните представи за аргументативна нагледност. Не остава по своя медиев нерв и не твърде класическият случай с класика Вазов, който при типографската подготовка на романа „Под игото” (1894) преживява лично колебанията на публичната визуална норма и взема илюстративно решение, превърнало го в пионер на формиращата се нова мяра в аргументативната съотнесимост между икона и реч: *фото*илюстрациите към романа представят сцени, разиграни от професионални актьори, а сцените са режисирани от... самия Вазов.⁴ Дали основателната претенция на романа да се превърне в най-репрезентативна равностойност на историческия ни опит от близкото героическо минало не се усеща от Патриарха като недостатъчна без специфичните похвати за медийно потвърждение на иначе все още свежи картини в спомените на живи очевидци? Дали в навечерието на новия век не се изпитват съмнения изобщо към истинността на речевото изображение, изведено извън системата на специализираните медийни способности за игрова, симулативна „верификация”? Дали услужливият медиев наглед не се оказва вече по-достоверен очевидец от който и да е непосредствен, макар и слеп свидетел като дядо Йоцо? Подобна практическа сметка при решаването на този въпрос съпътствува и по-съвременните затруднения на П. П. Славейков да намери подходящ илюстратор за своята антологична мистификация „На острова на блажените” (1910). Известен вече като автор на столичния герб (1900), художникът-декоратор Харалампи Тачев за втори пореден път, след „Сън за щастие” (1906), предоставя неуместни, според П. П. Славейков, рисунки.⁵ Ако за лирически-

те Stimmungsbild-ове от подобрената версия на „Момини слъзи” илюстрациите са били по-скоро необходими като маниерно сецесионно-декоративистко разточителство, без каквото П. П. Славейков все пак минава, за агресивната мистификационна игра на антологията му от 1910 репортажната прилика между подставените в нея „автори” и техните реални физически прототипи е вече напълно необходима. Тя се оказва удовлетворена чрез посредството на С. Чилингиров, който препоръчва на П. П. Славейков младия български импресионист Н. Петров, учил художество при майсторите на „репортажното” изображение Я. Вешин и И. Мърквичка. Впоследствие дискуссионната слава на знаменитата антологична мистификация убедително легитимира аргументативната стойност на нейните илюстративни нагледни, самонадеяно надмогнали откровената и гръзка „лъжовност” на самия проект. Като единствен „недостатък” на този, аргументативен все още не съвсем пълен, медийно-литературен успех може да бъде посочен автономният статут на икона и реч, персонализирани в отделните фигури на писател и художник. „Несъвършенството” се оказва преодоляно в практиката на онова странно, но ярко съветие от художници-версификатори, чиято физическа негелитимност ги представя метафорично убедително и като родни предвестници на импортираната авангардистка доктрина Gesamtkunstwerk, и, същевременно, като „говорители” на бленуваната от П. П. Славейков аргументативна типографска органика между реч, шрифт и иконични изображения⁶, убедително усвоена в предстоящото литературно-медийно сътрудничество през второто и третото десетилетие.⁷ Заченат в близката предистория на „Бъл-

към скиците на художника в „На острова на блажените”. В: Проблеми на изкуството, 1992, бр. 3-4, с.41; П. Трендафилов. „Стари” и „млади” в „Българска антология” на Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов. В: Литературен свят: <http://geom-bg.com/?p=4828>. В текста на П. Трендафилов е предоставена по-изчерпателна библиографска информация.

⁶ Б. Пенев. Дневник, С., 1973, с.156

⁷ Достатъчно е да споменем умната и все още не загубила актуалност статията на Ч. Мутафов „Шрифт” (1925), както и непосредствени практически потвърждения на нейните изводи: например, влязлото в активно културно

³ Виж, напр.: П. Боев. Фотографското изкуство в България (1856-1944), С., 1983, с.82

⁴ А. Василев. Първите илюстрации на „Под игото”. В: Литературен фронт, бр. 20 от 13.05.1976

⁵ Виж: Р. Маринска. Никола Петров в кръга на Пенчо Славейков: нов поглед

гаран” предимно чрез „двуфункционалното” перо на А. Божинов, медийно въздействащият синтез между слово и изображение се разпознава твърде отчетливо в една симптоматична пародийно-конкурентна остроота, с която Чудомир, вероятно мотивиран от подобното „двойно” естетическо „изповедание” на Сирак Скитник, посреща не особено успешния му епигонско-символистичен натурастки образец в стихове „Лили”.

Лили́

*Лили́! – дихание на лилии, пробудени от хитна на докоснати струни...
най-хубава мечта на жаждущий поет.*

*Лили́! – сияние на маечен път сред тихи тъмнини...
на пролетта най-тиавания цвет...*

*Лили́! – о, янтарнопрозрачен плод, притуен в обвиснали лози...
Въшебно отражение на лилия в спарагдови води...*

*Лили́! – страхлива бяла чайка, докоснала водите
на пурпурно море – незнайна отаетаа...*

*Лили́! Лили́! – царица на мечтите –
най-хубав сын през утринна, отдавна потъмняла...*

(Из „Изповеди”, 1910)

Публикуван в дебютната поетическа книга на С. Скитник „Изповеди” (1910), този аналог на „картините” му в стихове (например, „Зимни акварели”) предизвиква безпощадния шегобиец не само да се пробва в попрището на версификационния натуразъм (например, стихотворението му „Юлий” с иронично подзаглавно жанрово гоуточнение „Акварел, тук-там и гваш”, за съжаление – негативирано), но да се противопостави в адресираната към „Лили” своя пародия и на самия ѝ автор, чийто „без-

обращение понятие „багрянински шрифт”; ясният възглед на В. Василев на всяка страница да се гледа като на картинна рамка. Виж: Б. Димитрова, И. Василев, Дни черни и бели, С., 1993, с.272), като на кадър с автономна композиция – допълваме ние; прецизния надзор, упражняван от Йовков върху типографския облик на собствените му книги и пр.

приютнически” псевдоним Сирак Скитник⁸ той епатуиращо атакува със стилово съредната маска Максим Гладний.⁹ Тъкмо пародийната травестия на Чудомир приемаме за надежден гарант, че иронично преосмислената от него тенденция към рисуване в стихове, като симптом на разколебаната визуална норма в края на първото десетилетие на XX в., е вече ясно очертана.

Сирак Скитник

(Пародия)

*Лили! – Дихание на лилии, на чесън и тезета,
и кисели краставици, нарязани на търкалета.*

*Лили! – Диндири-тиндири, маечен път и шосе от гевреци,
и аз самият по него – с желати бевевреци.*

Лили! – И бръмбари нервози пъзят из тревата.

Лили! – Не в тревата, а на тен в гавата!

(„Барабан”, бр. 121 от 29.05.1911, с.3,
псевдоним Максим Гладний)

Само две години по-късно Чудомир ще включи в състава на версификационна конструкция, с почти равноценен статут на стихови допълнения, четири илюстративни рисунки, чиято дейктическа функция не е разчетена на задължително вербализиране. За разлика от подозрително остроумни контаминации като „5ko” или „4you” (с произносима стойност [петко] и [for you]), те нямат отношение към тактовата схема, а изпълняват чисто иконична роля с облекчено предназначение единствено на сетивен наглед.

⁸ Д. Узунов, например, припомня как бащата на С. Скитник реагира по повод дискредитиращия фамилията „обиден” псевдоним: „При жив баща да се пише Сирак!”, Пак там, с. 184

⁹ Любопитно саркастично превъплъщение Чудомир, под производна на същия псевдоним, по-късно атрибутира и към А. Каралийчев, когото назовава Множко Гладний. Към този детайл ни насочи колежата Я. Милчаков, чиято заслуга за предприетото цялостно издание на творчеството на великия казанлъшки зевзек многократно надхвърля ангажимента му към предговора.

Злободневка

*Времето се начумери,
студ сковал те на подкова.*

Всеки гаеда да намери

и! такова: (изображение на печка – бел. П.Ш.)

и! такова: (изображение на жена – бел. П.Ш.)

Ту в Виена, ту във Пеца –

само царят труд не сеца,

а във пози той застава:

ту такава: (изображение на Фердинанд в лакейски поклон – бел. П.Ш.)

ту такава: (изображение на Фердинанд „нагупен” – бел. П.Ш.)
(...)

(„Барабан”, бр.215 от 10.11.1913, с.2;
псевдоним Фанфан)

На практика, Чудомир чрез нарочния си натуристски колаж оголва сетивен дейкис, вербално постижим само чрез тъй наречения от П. Рикъор „чувствителен момент на метафората”.¹⁰ По-късно продуктивното шеговито досещане ще бъде разточително разнообразено от „вечния” българа-рановец Р. Алексиев, който в битността си вече на „щурец” борава еднакво виртуозно и с четка, и с перо и който, в постоянен недостиг на време, ще потвърди инертността на визуалната норма, според която репортажната аргументативност на рисунката губи фотографската ноема, разбираана от Р. Барт като „сертификат за присъствие”.¹¹ В началото

обаче на последователната публична потребност от иконична нагледност на словото, „ощетено” в своята референциална същност „да поставя пред очите” (Аристотел, Р. Якобсон), стоят натуристските ескизи в стихове, едни от първите сред които у нас принадлежат на художника-версификатор С. Скутник. Същевременно, те принадлежат и на 1910-та, годината, богата на толкова наситен рекапитулативен патос. И П. Яворов, и И. Вазов, и П. П. Славейков, и С. Радев, и Й. Маринополски, и Д. Подвързачов с Д. Дебелянов представят своите опити за равностметка, амбициозно разпрострени в широк обхват – от личния до националния антологичен лирически „отчет”, през опитите за обобщение на металитературната традиция, та чак до частните лиро-епически ракурси към историческото минало, както и до мемоарния исторически монумент на текущата история... И всеки от тези опити за равностметка ще се окаже донякъде изкушен да пресегне по свой начин към „окончателната” аргументативност на медийната обективация, да се обозначи чрез нея като „последна дума”.

Вероятна проекция на душата му, „сложена на много акорди”,¹² или ранно свидетелство за неговия широк естетически профил, очертан тъкмо чрез посредството на петербургския художествен авангард от началото на XX век, художникът С. Скутник посвещава първата си значима критическа

нията), поради които събитията все още „изпреварват” медийната реакция. Приемливата норма за журналистическо закъснение е около два дни. В случаите, когато е невъзможно прилагането на фотоаргумент, неговите функции поема без каквато и да е рецептивна съпротива фикционално изображение, стремящо се към свидетелска обективност. Този статут на обществения комуникативен „договор” има и допълнителни последствия. Той регламентира обичайната тогава медийна кадрова практика, която, за целите на репортажната оперативност, предвижда щатове на фотограф и художник да бъдат заемани от един и същи сътрудник. Виж: О. Спасов. Фотографията в медиите: исторически реконструкции. (От Възраждането до късния социализъм), В: Социологически проблеми, 2001, № 3-4, с.174. Фигурата на, така да се каже, „човека-вестник” Р. Алексиев е едно от последните блестящи потвърждения на тази доказателна взаимозаменяемост.

¹² Редакторски некролог на сп. „Златороз”. В: Златороз, 1943, кн.3, с.97-98, с.97

¹⁰ Разбира се, първите две Чудомирови илюстрации, изобразяващи „печка” и „жена”, подлежат на хипотетично вербализиране в приемливо краестийно съзвучие. Ако се доверим на стиломото му предположение към тарикатски жаргонизми, бихме предположили с твърде висока вероятност паронимна рима с произносителна стойност „печка – пичка”, но, за наше разочарование, зададената римна схема не допуска подобно евфонично своеволие...

¹¹ Р. Барт. Camera lucida. Коментарий к фотографии, М., 1997, с.130. Макар и обичайна вече през второто десетилетие на XX в., журналистическата практика словесният разказ да бъде фотографски потвърден допуска отклонения главно по технологични причини (липса на способи за транслация на изображе-

заявка на... поезията. В тази статия той симптоматично окачествява една от лирическите миниатюри на П. П. Славейков като „чист *акварел* с чисти *боли*”.¹³ Година по-късно, през 1911г., Владимир Минев свидетелствува как, модифицирайки известната Лесингова формулировка за „границите между живописца и поезията”, Сирак Скитник се е вълнувал от въпроса „защо на поета се дава такава свобода в изрази на неговата мисъл, а на живописеца-художник – не? ... Защо поетът може да каже: понесоха се *вълни* (курс. мой – П.Ш.) с бисер, разсипан по тях..., а живописецът трябва да рисува проста вълна? Защо и той да не нарисува бисера по гребена на вълната?”¹⁴ И като че ли за да легитимира окончателно трайността на интереса си към този теоретически въпрос, поетът-художник пише стихотворение с едноименно заглавие „Вълни”, публикувано както в представителната „Българска антология...” (1910) на Д. Подвързачов и Д. Дебелянов, така и в единствената му лирическа сбирка „Изповеди” (1910). Известни съмнения относно умисъла на предполагаемата от нас екстраполативна апробация буди отсъствието във „Вълни” на споменатия „бисер върху гребена на вълната”, подменен някак произволно с прозопопейни метафори, отмерени в отчетлив 4-стъпен амфибрахий: „...и страстно вълните прегръщат се, стенат, // и ярко се смеят, и тихо си шепнат...” Независимо обаче от „разочарова-

¹³ С. Скитник. Пенчо Славейков. В: Демократически преглед, 1910, кн.4, с.424-440, с.440. Пряко указание за мощната все още връзка между С. Скитник и атмосферата на сп. „Мир искусства”, трансформирало се в края на първото десетилетие в „Аполон”, е обстоятелството, че младият критик намира за уместно да изясни под черта: „Тая статия в малко по-други контури (курсив – П.Ш.) е писана за руския журнал „Славянскія известія”. Поднисам я на българския читател в същия вид, защото той едва ли повече от руския е познат със Славейкова.” (Пак там, с.424) Всъщност, както твърди впоследствие Н. Балкански, С. Скитник, воден от постоянна носталгия по естетически пълнокръвната конфигурираност на руската бохема, винаги ще смята престоя си в родината само като „временно завръщане”: „Да, аз винаги се надявах, че ще се върна отново в Русия, – разправяше често Сиракът.” (Н. Балкански. Сирак Скитник и новата ни живопис. В: Златороз, 1943, кн.3, с.99-101, с.100)

¹⁴ Минев, Вл. Поезията на Сирак-Скитника. В: Пряпорец, 1911, от бр.226 от 11 окт. до бр.229 от 14 окт.

щата” непълнота в съвпадението между мета- и поетическа рефлексия в този хипотетичен „микроисторически” сюжет, тенденцията у Сирак Скитник към функционално сближение, даже синтез между иконическо и речево изображение, е очевидно дълбоко промислена, а впоследствие – разчетена и разпозната от Вл. Минев в споменатия отзив-импресия. Там за пръв път, без, разбира се, да използва тази формулировка, критикът прави наблюдения, внушаващи представата за странната, идваща като че ли от петербургското ателие на Леон Израилевич Бакст, *етюдната изобразителност* в стиховете на академично образования млад художник, чиято живопис назовава „преддверие към самата поезия”.¹⁵ Дори независимо от това, че по-нататъшното развитие в творческата кариера на Сирак Скитник, обратно на този поприбързан извод, сочи категорична доминация на живописца спрямо поезията (с малко на брой изключения, най-значимото сред които е в антологията на Дерижан от 1922 г.), последващите оценки за фигурата му, ако се абстрахираме от унищожителния отзив на Вл. Василев в „Пантеисти и маниаци”¹⁶, се обединяват все около главната преценка на Вл. Минев, че той „смесва и двата отрасъла на изкуството”¹⁷. Така например, в най-недвусмислената от тях С. Станчев подкрепя тезата, че Сирак Скитник „мисли като художник и рисува като поет”, дори с белегистичен аргумент: „...от Ван Гог или Бакст взе бои за палитрата си, а от Блок и Балмонт взе тонове за чувствата си...”¹⁸

Споделяйки естетските предубеждения на Св. Изгов¹⁹ и неговия знаменит преглед В. Василев към лириката на Сирак Скитник, би било несправедливо да не посочим, че единната критическа констатация за *етюдната изобразителност* в „Изповеди”

¹⁵ Вл. Минев, цит. съч.

¹⁶ Вл. Василев. Пантеисти и маниаци. Демократически преглед, 1912, кн.1; Цитираме по варианта, поместен в: В. Василев. Студии, статии, полемии. С., 1992, с.315-328

¹⁷ Вл. Минев, цит. съч.

¹⁸ Ст. Станчев. Сирак Скитник в борба с шаблона. В: Златороз, 1943, кн.3, с.110-113, с.110

¹⁹ Св. Изгов. Поетът Сирак Скитник. В: Сирак Скитник. Изповеди, С., 1994

има твърде очевидни формални основания, които, макар да не повлияват пристрастието у правно мотивирания ревнител на оценъчната норма, успяват някак свръх съпротивата му да се внегрят фразеологично дори в неговата *перо*давна критическа реч. И струпането на епитети, даже още по-непростително – насилственото им обединяване в „двудумия“²⁰, повишаващи изобразителната плътност на назоваванията... И маниерните, окачествени като нещо „по-тъмно и от самите тъмнини“, „мъгли от тъмнина“ (предизвикали, впрочем, претенциите и на А. Гечев), които все още предстои да метаморфозират в колористко пристрастие към сребърните и оловносиви нюанси²¹, подобно на „виолетните висини на мисълта“ и, изобщо – на „тъмновioletовия ефект“²², който още след първата изложба на художника в състава на Дружеството на Южнобългарските художници (1913 г.) ще бъде сочен като негов разпознаваем стилово идентификатор²³... И „тия гебели пластове бои, с които някоя ръка на варвар зацапа платното“²⁴, потвърдили правото си на живот през 20-те години на XX век както в стилово монолитната експресионистична техника за нанасяне на маслото, така и в разбирането на Сирак Скитник за примитивизма като за синоним на автентично племенното... И, може би, недовидения Рьорихов пантеизъм, предизвикал гнева на критика пред онази потресаваща „разлика между физическия и *космически* поглед, т.е. между простия поетически символ и космически безсмисленост“²⁵, която по-късно вдъхновява художника да приветствува изложбата на „аеропланни фотографически снимки“ (1927 г.) заради техния изненадващ ракурс,

²⁰ В. Василев, цит. съч., с. 323

²¹ По повод изложбата на С. Скитник от 1935 г., онасласована „Скици и впечатления от Гърция“, Н. Мавродинов прави извод за доминацията на „масленино зелени[те] и бисерно сиви (курсив – П.Ш.) бои“ в неговите „фини картини“. (Н. Мавродинов. Изложбата на Сирак Скитник. Скици и впечатления от Гърция. В: ЛиК, 27.03.1935)

²² В. Василев, цит. съч., с.323

²³ Виж, напр., В. Полянов, който съзира твърде много violetово в „цветните парцали“, подхвърлени от С. Скитник. (В. Полянов. В изложбата на Сирак Скитник. В: Слово, 21.10.1933)

²⁴ В. Василев, цит. съч., с.327

²⁵ В. Василев, цит. съч., с.326

носец „тръпната новост на нови изживявания“²⁶... Всички тези „Изповед“-ни фразеологични провокации към уютно прислонилата ги критическа филипка на В. Василев я превръщат в едва ли не най-проникновеното, макар и мотивирано от естетически гняв, прорицание за последващата творческа съдба на Сирак Скитник. А скъпернически процедената симпатия към четвъртата част от, може би, най- „художническото“ стихотворение „Зимни *акварели*“ звучи като сигурен залог, че тези „мънички акварели, зимни импресии“, в които пейзажната живост достига най-силна поетическа експресия²⁷, все някога ще изпълнят интуитивно предусетената си от критика функция на своего рода предвариателни ескизи за живописни изображения като все още предстоящите „Скреж“, „Градски ъгъл в София“ или „Зимен пейзаж с ограда“... Впрочем, макар изкуствено синтактично-асиндетонно подобие между „Зимни акварели“ (Степ. Лес. И стълпове дим./И път: пустинен нелюдим.) и контрапедикативността на придобилата моделна значимост за акмеизма блоковска елиптична конструкция „Нощ, улица, фонарь, аптека...“ („Пляска смърти“ 1914 г.) да е предварително обезсмислено като подозрение за реминисцентност поради известното „закъснение“ на Блок, все пак то отвежда във вярна посока, чийто последен „сребърен“ маяк, сп. „Аполон“, се оказва привлекателен ориентир както за петербургското „мироизкуственическо“ обкръжение на Сирак Скитник, така и за един от неговите редактори – Инокентий Аненски – посмъртно общопризнатия предтеча на „предметниците“. И ако неговата „кутия“, по-известна като „Кипарисовый ларец“ (1910 г.), е смятана от Анна Ахматова за своего рода Гоголев „Шинел“, изпод който „излиза“ социологоподобният интерес на акмеизма към вещта, би било твърде предпоставено да мислим младия и възприемчив „гълтач на пространства“ (С. Скитник) извън модния художествен контекст, обявил, според думите на Н. Гумилов, името на И. Аненски за свое „Утре“²⁸. Подходяща илюстрация към констатацията на В. Брюсов, че „той (И. Анен-

²⁶ Сирак Скитник. Изложбата на българския аероклуб. В: Слово, 16.02.1927

²⁷ В. Василев, цит. съч.

²⁸ Н. Гумилов. Инокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во „Гриф“. 1910. В: Аполлон, 1910, №6, с.57-59, с.57

ски – бел. П.Ш.) мисли по странни аналогии, установяващи връзка между предмети, на пръв поглед, напълно разнородни”²⁹, е един великолепен „натуристски” образец от печално закъснялата втора и основна лирическа книга на преакмеиста:

Вечер. Зеленая детская
С низким ее потолком.
Скучная книга немецкая.
Няня в очках и с чулком. (Из „Сестре”)

Предвзето непредукативно и уподобяващо репортажно-фотографската ноема на хайку (Р. Барт), това очевидно екфразисно четиристишие може да бъде разчетено и като план-„зарисовка” (русизмът е умишлено предпочетен) за живописно изображение на домашен интериор (например, защо не и на картината с преобладаващо *зелени* цветове „Интериор” на С. Скитник от около 1910 г.?).



С. Скитник „Интериор”, ок. 1910 г.

²⁹ В. Брюсов. Кипарисовый ларец. В: Русская мысль, 1910, №6, с.13-14, с.13

Тъкмо предвзето назоваващата лирическа дескрипция ще провокира по-късно задокеанския издател на А. Ахматова Г. Струве да хиперболизира, че нейните стихове са еднакво подходящи както за съставянето на пълен метеорологичен календар по тях³⁰, така и да бъдат успешно нарисувани – подобно, впрочем, на самата им авторка, приела по време на своето сватбено пътешествие в Париж през същата 1910 г. ролята на външен модел за гениалните 16 портретни скици на А. Модилиани...

Макар и документирано в спомените на съвременници за него³¹, твърде смело, на пръв поглед, обвързване между С. Скитник и мисловния контекст на аполоновското предчувствие за естетическата изкусителност на делника в неговата битова конкретност не би изглеждало толкова рисковано от ракурса на едно съвпадение. В своята програмна статия „За съвременния лиризъм”, публикувана в първия брой на сп. „Аполон”, И. Аненски избира „Монна Ванна” (1902 г.) на Морис [Маврикий, според И. А.] Метерлинк като метафора на преодолените „нежни лирни (не лирически – бел. П.Ш.) докосвания”³² на самостоятелния символизъм. Осъществен под административното покровителство на тогавашния директор В. Василев, режисьорският и сценографски дебют на С. Скитник през 1923 г. (15.11.1923 г.) в Народния театър³³ е свързан тъкмо с този граматургичен текст, фразеологизирал се впоследствие като синоним дори на авангардната битова мода. Така поне сочи една доста късна употреба от 1934 г., съхранила в своята консерва-

³⁰ Удивително сходство откриваме в ироничната оценка на В. Василев за „Изповеди” на С. Скитник: „За пълнота на пантеистическото самочувствие дадени са мотиви и от четирите годишни времена – пролет, лято, есен и зима. Има и пето годишно време – предпролетие.” В. Василев. Цит.сч., с. 327

³¹ Ненко Балкански, например, казва: „Той е носил в душата си всичко онова, което беше направил от него един сътрудник на „Аполон”. Виж: Н. Балкански. Сирак Скитник и новата ни живопис. В: Златороз, 1943, кн.3, с.99-101, с.99

³² И. Анненский. О современном лиризме. Аполон, 1909, №1, с.12-42, с.12

³³ Виж: В. Василев. Сирак Скитник – човек на театъра. В: Златороз, 1943, кн.3, с.102-104; Д. Габе. Монна Ванна. В: Златороз, 1923, кн.9, с.572-574; К. Николова. Преди 80 години – режисьорският дебют на Сирак Скитник в Народния театър. В: Литературен вестник, 2003, бр.1 от 08.01

тивна памет проглеждането на Метерлинковата героиня към света на околните като „евристично-екзистенциално“ постигане на... новата пудра „Жаки“...



(„Слово“, 19.02.1934)

Преодоляването на пантеистическото символистично визионерство в българската художествена култура Н. Мавродинов, в една своя ретроспективна статия от 1935 г., вменява на „духа на времето“, наложил се „несъмнено еднакво върху литература и живопис“³⁴. Уместно перифразирайки известната ХердEROVA формулировка за „духа на нацията“, но този път адресирана към социологически интересната пълнота и интегрална монолитност на епохата, детерминираща нейното стилово единство, изкуствоведът, известен със своята проникновеност и критическа интуиция, въвежда в обращение понятието „паралелизъм между всички духовни прояви“³⁵, като че ли за да предскаже все още предстоящия взрив на социологическия интерес към общите картини на времето (im Überblick), в името на чието критическо описание ще бъдат окончателно размити

³⁴ Н. Мавродинов. Литература и живопис. В: Лук, 1935, 13.02

³⁵ Пак там

и преодолен не само границите между живопис и поезия, но и между всички традиционно обособени познавателни периметри и спецификаторски присъщите им дискурси.

Към приблизителния край на „бел епок“-а, когато се появяват словесните етюди „зарисовки“ на С. Скитник, напомнящи планове за живописни изображения, подобно на онзи почти квалификационен ескиз от последното амфибрахическо четиристишие „В дванадесетия (кобен? – П.Ш.) час“:

*Часовник повиснал безстрастно вещае
на всички надежди жестокия край...
Из тъмния ъгъл тъгаво сияе
небрежно повиснала спяща ръка,*

все още неособено последователното медийно сдвояване между иконически и речеви образ се извършва главно върху типографската територия на уникалното сп. „Илюстрация Светлина“, на редактираното от А. Балабанов сп. „Художник“, където той открива своето ново ампло на художествен и фотокритик, както, не на последно място, и на вестник „Българин“ (1904-1909 г.). Именно върху страниците на този малък по обем и много голям по своята „несериозност“ вестник А. Божинов узаконява медийната норма, извън която впоследствие реторическата аргументативност нито на иконическо изображение, нито на словесна дескрипция няма да бъде повече възприемана за състоятелна, освен в произтичащата от тяхното знаковото естество задължителна съвместимост и взаимодопълнителност. Къде другаде, освен в илюстрацията, чиято жанрова „приложност“ е съдбовно предопределена от нейното прагматично предназначение на иконичен аргумент към словото, може най-уместно да бъде потърсена историческата динамика в отношенията между икона и реч? Къде другаде, освен в „политическата“ рожба на вестника – карикатурата, може да бъде потърсена възходящата аргументативност на тяхното съдействие? Къде другаде, освен в практиката на журналистическото репортажно документиране или, съвсем не на последно място, в развихрилата се рето-

рическа експанзия на рекламната, т.е. „стопанска пропаганда“, могат да бъдат намирани „микроисториите“, потвърждаващи тяхната солидарно произведена нагледност?

В умозрителното отстояние между „нямата“ мистроистелна графика на младия тогава художник Н. Петров, илюстрирал през 1910 г. Пенчо Славейковата антологична мистификация „На острова на блажените“, през тъй наречените „мисло-рисуни“ на И. Бешков³⁶, в които реч и контур се обслужват смислово така органично, че, взети поотделно, те не надхвърлят елиптичния абсурд на изваден от присъщия му комуникативен контекст знак, та чак до българановския по произхода си шарж и рекламния плакат, където двуплановият синтез и латентна взаимнообратимост между икона и реч добива стойност на блестящо остроумие, са разположени различни по степен на сплавеност хипостазии на историческото взаимодействие между тях. Постъпателно проявяващата се през второто и третото десетилетие на XX век отчетливост на този процес излъчва художника-поет С. Скитник като един от неговите основни герои и почти институционализирани „администратори“, заедно с Ч. Мутафов, разбира се, ако се съди по едно парижко писмо на В. Стоилов от края на 20-те, в което той твърди, че е по-вероятно „да стане нещо в Париж, отколкото в София, дето *цари* (курсив – П.Ш.) Сирака и Чавдар Мутафов“. Изненадващо изплъзнали се изпод обичайно зоркото критическо око на В. Василев, странните „скитнически“ брожения на „дирното“ слово към живописната видимост на платното потвърждават своята прогностична валидност в един, иначе отдавна традиционализиран, инициационен акт. В началото на 20-те С. Скитник, заедно с Н. Лилив и В. Василев, става литературен кръстник на най-

значимата ни далеч не само през третото и четвъртото десетилетие на века поетеса, чийто новоприсвоен, недвусмислено колористки псевдоним *Багряна*³⁷ като че ли окончателно лишава от актуалност спрямо „духа на времето“ лаокооновски драматичното противоречие между коекзистентност и сукулесивност...

³⁷ Непосредствена причина за поетическото „кръщение“ на Лиза Белчева като Багряна е появата на нейния цикъл „Юг“ през 1922 г. в сп. „Златороз“. Мара Белчева, сътрудник на „Златороз“ от основаването му и посмъртен „пазител“ на П. П. Славейковата поетическа слава, е настоявала да съхрани за себе си разпознавателния „бренд“ Белчева. (Виж: Б. Димитрова, Й. Василев. Младостта на Багряна, С. 1993, с. 328) Впрочем, „съперничеството“ между Мара Белчева и Лиза Белчева по повод на операционализираната вече в браншовия контекст литературна „марка“ притежава любопитна битова предистория. Съвпадението между фамилията, дообвързано и със случайно съседство на адресите, става причина (през, вероятно, 1912 г.) за пощенска грешка, в резултат на която майката на Багряна получава телеграма, предназначена от г-р Кръстев за Мара Белчева. Дали споменът за непростимата „ценностна“ дезориентация на раздавача е катализирал по-късното литературно разграничение у М. Белчева през 1922 г. е трудно да се гадае, но обстоятелството, че Багряна въвежда етогава тъкмо във връзка с историята на своя псевдоним, подсказва реално усетени конкурентни нагласи, свидетелстващи за неговата предполагаема литературна релевантност. (Пак там, с.170) Косвено свидетелство за идеологическата роля на С. Скитник в този знаков кръстнически акт представлява посмъртната оценка на Н. Балкански за приоритета на багрята в живописната практика на художника-поет: „...той беше един прекрасен живописец, за когото имаше смисъл само багрята.“ Н. Балкански. Сирак Скитник и новата ни живопис, В: Златороз, 1943, кн.3, с.99-101, с.100; Като спецификаторски аргумент може да бъде посочено известното на С. Скитник професионално-цехово разграничение между понятията *цвят* и *багра*. В оголен теоретически вид това доктринално естетско разграничение откриваме у добре познатия на С. Скитник В. Кандински, който през 1911 г. го представя на немски език така: „Мисля, че е по-правилно да се говори почти изцяло за багра (краска), а не за цвят, тъй като в понятието багра, освен абстрактният цвят, влиза и материалната консистенция именно в този вид, в който художникът оперира с нея.“ (Цит. по В. Кандинский. О духовном в искусстве. Живопись, Ленинград, 1989, с.22)

³⁶ Виж: И. Александрова. Горещо червено. В: Литературен вестник, бр. 36 от 06.11.2002; Подобно наблюдение върху карикатурите на А. Божинов, без да ги нарича „мисло-рисуни“, но с подразбиращо се сходство във възгледа за тяхната специфика, прави още през 1924 г. С. Скитник в „Златороз“. Виж: С. Скитник. Александър Божинов и нашата карикатура. За 25-годишния му юбилей. Цит. по: Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943), С., 1981, с.144

СПИСАНИЕ „ХУДОЖНИК“ НА ПРАГА НА 1910 ГОДИНА

Случи се така, че наскоро баща ми донесе у дома годишните на прочутото сп. „Художник“. Беше му ги предложило за известно време за четене негово приятелско семейство – г-р Ганеви от Добрич. И ето, че докато разгръщам страниците на това разкошно издание, чийто последен брой излиза през *декември 1909 г.*, получих покана за участие в конференцията, посветена на 100-годишния юбилей на 1910 година. Така спонтанно възникна идеята да огледам присъствието на „Художник“ не само в контекста на първото десетилетие на 20 в., а на прага на високо стоящата, емблематичната 1910-та. Едно издание, в което уютно съжителстват традиционни и авангардни автори, канонични и неканонични творби, успокоени литературноисторически равностметки (като тези на Александър Балабанов) и „пристрастени“ критически полемки (като тези на Симеон Радев). Всъщност едно издание, в което 1910 се задава, предизвестява, готви се да излезе, да се покаже на официалната сцена, да получи овации и одобрение, да влезе в анализите на литературната история.

Това, което Пл. Дойнов говори за 1910 година като силна година за „непризнатия авангард“, поел в разни посоки на утвърждаване¹, има своята предистория тъкмо по страниците на изданието на Павел Генадиев. В изложението подробно проследяваме по-плахите или по-уверени стъпки, които правят „декадентстващите“ млади – от Л. Стоянов до Ем. Пондимитров, от Т. Траянов до Тр. Кунев. И още – 1910 е година на представителните книги, на книгите – завети и завещания. Наред със свръхрепрезентативните за периода „На острова на блажените“ на П. П. Славейков, „Подир сенките на облаците“ на П. К.

Яворов, „Змейова сватба“ на П. Ю. Тодоров, „Българска антология“ на Д. Подвързачов и Д. Дебелянов, излизат първата (оказала се и единствена) лирическа сбирка на С. Скитник „Изповеди“ и първи том от „Строителите на съвременна България“ от С. Радев. И С. Скитник, и С. Радев се утвърждават като авторитетни имена в историята на българската литература и култура именно по времето на излизането на „Художник“. Единият става известен като модерен поет и художник в духа на тогавашната естетическа мода, другият като редактор и автор на изкуствоведски и литературнокритически текстове.

Фокусирайки разсъжденията си върху конструкта *година на литературата*, върху относителните и граници и свързаните с нея литературноисторически разкази, Пл. Дойнов основателно отбелязва, че: „Съвсем логично е излезлите от печат книги през съответната *година на литературата* да са написани преди това, а създадените в същата година текстове да се срещнат с публиката си по-късно“. От 1905 до самото тържествено посрещане на 1910 в редактираното от С. Радев и Ал. Балабанов списание се „отрепетират“ гласовете и почерците, вкусовете и тенденциите, които ще бъдат официализирани и канонизирани през средишната 1910-та. „Художник“ е „лабораторията“, в която се появяват поетически текстове и критически метатекстове, проявяващи наличието на нови търсения в полето на духовното, „предизвикващи истински иновационни съствявания“.

В сп. „Художник“, спряло да излиза на самия *праг на 1910*, се извършва вътрешната диференциация на най-новата модерна литература, при това без да се стига до радикално отпласкване от традицията. Тъкмо обратното, 1910 г. така да се каже уяснява, профилира, физиономията на „рошоглавите гечурлига“ (П. П. Славейков), минаващи под знака на декадентщината и символизма. Именно в периода между 1905 и 1910 г. се оформя поколението на най-младите модерни поети, някои от които (С. Скитник) дори приключват с поетическата си кариера, за да се отдадат на нови поприща в сферата на изкуството.

И друго, още със самото излизане (и дори малко преди това) в последната десета книжка на последната годишнина на „Ху-

¹ Дойнов, П. Тезиси към годините на литературата. // Литературен вестник 24.02 – 2.03. 2010

„Художник“ е публикуван възторженият отзив на Д. Кьорчев „Впечатления от книгата на С. Радев „Строителите на съвременна България“. В нея е открито високата класа на *политическия писател*, както би го нарекъл М. Неделчев, на историографа-литератор, на обществения анализатор, на портретиста-персоналист. Оценката на Кьорчев за капиталния труд на редактора на „Художник“ се появява на *прага на 1910*, за да предскаже официалното му издаване и канонизиране във времето, за да разкрие неговото жанрово, тематично, стилистично богатство и да го наложи като ключова книга за предстоящи литературноисторически разкази и социалнополитически разрези.

В изложението посочваме много още примери, които показват, че в периода от 1905 до самия край на 1909 г. 1910 година постепенно се случва. Само че ако 10-та е облагана от патоса за представителност, окръженост и завършеност, страниците на „Художник“ ни съприкосновяват с вътрешните напрежения в литературното поле, с избистрянето на естетическите концепции, с утвърждаването на новите тенденции.

И така, нека видим с какви творчески имена и художествени портрети, словесни нагледы и литературни силуети ни среща това забележително издание.

* * *

Първата книжка на сп. „Художник“ излиза на 15 септ. 1905 г. Изданието със стопанин Павел Генадиев се самоназовава като „Илюстрирано литературно-художествено списание“ и очевидно е замислено като „приложение на списанието „Библиотека“. В продължение на няколко години (първите 20 броя излизат от 15 септ. 1905 до 30 юни 1906; от 20 септ. 1906 до юни 1907 г. излизат 10 книжки и след едногодишно прекъсване – от януари до декември 1909 г. излизат последните 10 броя на „Художник“) редактори, автори и сътрудници успяват да изградят сравнително автономно пространство, в което се срещат думите и образите. Тук историко-литературни профили и акварелни портрети, оперативни критически отзиви и изкусно стилизирани сецесионни орнаменти, естетико-художествени обзори и

нотираны музикални фрагменти, скулптурни изваяния и поетически меланхолии в символистичен дух заедно създават *собствения език на изданието*, който артикулира, рисува, пише себе си.

Макар и често определяно като естетически неконцептуално, еkleктично, разноречиво², изданието на П. Генадиев удържа идеята за красивото като „най-изпълващото и привличащото“, като „видимост на идеалното“, както би казал Х. Гадамер. Действително трудно е да се говори за взаимодопълване между текстове и илюстрации, между „изкуство и критика“ в строгия художествено-естетски смисъл. И все пак, като обособено творческо пространство сп. „Художник“ създава наредна мрежа от връзки между думите и образите, между традицията и експеримента. Тук художници и филолози, преводачи и пейзажисти, поети и писатели, критици и илюстратори владееят „изкуството да се мисли красиво“. През първото десетилетие на 20 в. в контекста на едновременната изява на крайно различни естетики и поетики, езици и стилове в българското културно пространство, сп. „Художник“ създава собствено поле, изолирано от всекидневните социалнополитически сюжети; поле, в което „красивото привлича погледите“ и „се къне в радостта от самоизявата си“³.

Нещо повече, изданието се превръща в трибуна на новолегитимиращи се творчески гласове, които не след дълго оформят символистичния канон в българската култура. Тук словесните и визуалните жестове може и да не влизат винаги в пълноценен диалог, но те заедно конструират целостта на списанието. Съседството между тях в никакъв случай не изглежда формално и насилено, а извиква представата за разкош

² Коментирайки ранната поезия на Ем. Пондимитров, Б. Дакова твърди, че единствено неговите цикли, публикувани в сп. „Художник“ през 1909 г.: „...притежават адекватни илюстрации, т.е. най-после се е зародило някакво подобие на диалог между текст и наглед или – отношение на равнопоставеност между двете изкуства“. // Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Емануил Пондимитров. – Емануил Пондимитров. Критически прочити. С., 2007, с. 143.

³ Вж. Гадамер, Х. Актуалността на красивото. Изкуството като игра, символ и празник. С., 2000.

и изящество. В тази посока повече от удачно е обобщението, което прави М. Дачев: „Усещането е за модерност: в тази епоха разкошните (както ги наричат) издания, напук на множество речникови и енциклопедични твърдения за илюстрацията, говорят много по-силно за семантична автономия, отколкото за орнаментална предизвикателност”⁴. Между стиховете и рисунките може и да липсва промислената концептуална взаимопреводимост, но за сметка на това съществува обща стилова обвързаност. В своята заедност те създават една *модерна сплав* от традиционно и сецесионно, от реалистично и символистично, от класическо и авангардно изкуство.

През първото десетилетие на 20 в. изданието на П. Генадиев успява в максимална степен да приближи шедьоврите на световното изкуство до българските ценители и така да култивира художествено-естетическите им вкусове и предпочитания. За няколко години „Художник” успява да създаде една широко скроена, толерантна културна общност, отхвърляща строгите естетически конвенции и догматизъм. Общност, която няма нищо против реалистичните „селски” сюжети на Ел. Пелин да съседстват със светлите миражни блянове на Ем. Попдимитров, или символистичните „зимни теменуги” на С. Скитник с „черковната живопис” на Б. Е. Мурилло.

* * *

Върху всички книжки на изданието от втората годишнина като редактори са посочени С. Радев и Ал. Балабанов. През третата годишнина от излизането на „Художник” редакторският екип се редуцира до присъствието само на С. Радев, при това името му неведнъж фигурира върху кориците. Самият С. Радев също е принадлежал към привържениците на народолюбивите. Политическите пристрастия обаче съвсем не рефлектират върху редакторските практики и издателска стратегия. Напротив, около идеите на „Художник” се консолидират ярки фигури на родната творческа интелигенция.

⁴ Дачев, М. Слово и образ. Български балади. Теодор Траянов. Сирак Скитник. С., 2003, с. 6.

Претенцията е изданието да е чисто художествено, т.е. екипът има съзнание, че литературното/културното поле в следосвобожденска България е вече сравнително автономизирано в резултат на духовната еманципация както на творци, така и на читатели спрямо политиката и пазара. Като резултат редакцията се обръща към „всички поети и писатели”, независимо от политико-идеологическата им ориентация. Така и става, за излизането на първите книжки усилия от различен характер полагат Константин Величков, Иван Вазов, Андрей Протич, Кирил Христов, Теодор Траянов, Елин Пелин, Христо Силянов и мн. др. Очевидно е, че това са представители на българската култура с различни убеждения, разбирания, мащаби на мисленето, с различен творчески потенциал.

П. Генадиев освен педагог с ярка гражданска позиция, е бил човек с вроден нюх и дарба на издател. Генериращ и реализиращ множество актуални идеи в културното поле от началото на 20 в., с издателските си решения П. Генадиев успява да балансира между елитарността и популярността, между конвенционалното и новаторското, за да създаде такава среда, че представители на различни интелегентски съсловия да пребивават в алтернативния неемпиричен свят на художественото. Многобройните абонаменти за изданието подсказват, че „Художник” е позната и призната „марка”; че е издание, притежаващо властта да лансира автори и явления. С други думи да създава име, ореол, слава чрез извоювания символен капитал. Посредничейки между традицията и умереното новаторство, „П. Генадиев и компания” нямат претенция да монополизират правото на признаване на определени творби от миналото или на утвърждаване на нови такива. Напротив, разчитайки на антинормативния патос на работа, те публикуват по страниците на „Художник” и „традиционалистите”, и „авангардистите”, и реалистите, и символистите, и „старите”, и „младите”.

Успехът на „Художник” подсказва, че през първото десетилетие на 20 в. пазарът на културните блага у нас значително се е разраснал и еманципирал спрямо политическото и комерсиалното. „Художник”, за разлика от „Мисъл” или по-късния „Хипе-

рион” напр., съвсем не се превръща в крепост на определено художествено-естетическо направление или школа, от позициите на които единствено да оценява и утвърждава дадени стойности и имена. За разлика от редакторите на сп. „Мисъл” (може би най-ревностните защитници на литературната автономия), които превръщат „противопоставянето между произведенията, създадени за публиката и произведенията, които трябва да си създадат публика, в основен оценъчен критерий” (П. Бургийо), редакторите на „Художник” не залагат на строгите мерила и крайности, а се опитват да съчетават *ерудитския дискурс с елегантния почерк, аналитично-аргументативното с фриволюлно-импресионистичното, академичното с артистичното...*

Показателни в това отношение са авторските и редакторските жестове на най-ангажирания и най-натоварен може би редактор на списанието – С. Радев. Той се изявява и като критик-полемист със станалата емблематична негова статия срещу г-р Кръстев, и като литературен есеист, и като пътеписец, и като изкуствовед, и като преводач.

* * *

Генерацията на неизвестните млади

И така, един от факторите, спомогнали да се формира физиономичността на „Художник” в контекста на литературно-художествената периодика на времето е, че списанието се превръща в трибуна на ранния български символизъм. Нека проследим чрез кои автори и текстове се случва това; как млади, тепърва прощаващи поети, успяват да създадат „нова позиция” в обкръжението на утвърдилите се безспорни авторитети. При това без да им се налага да водят тежки битки с „остаряващите” писатели, с онези, които доминират художественото поле. С изключение на Яворов, който вече е канонизиран, имайки зад гърба си и „лобито „Мисъл”, останалите – Т. Траянов, Ем. Попдимитров, С. Скитник, Л. Стоянов, Тр. Кунев, заявявайки своето *различие*, успяват да създадат и име на авангардисти тъкмо защото редакторите на „Художник” им подсигурият необходимия комфорт: „Тяхната генерация се оглавява духовно от Яворов, пре-

минал вече моста на декадентството, за да потърси по-пълноценен израз в средствата на една модерна поезия”⁵.

Благодарение именно на отсъствието на строго спазвана естетическа доктрина, благодарение на редакторската толерантност тук, редом до произведенията на Иван Вазов и К. Христов, на К. Величков и Ел. Пелин, налагат почерка си представителите на „закъснелия, но пълен с амбиции български декаданс”. Може да се каже, че по страниците на списанието те не само дебютират, но и се утвърждават, за да се превърнат постепенно в познати и признати „херолди на новото”, изразители на метафизичното срещу натуралистичното, на „театъра на душата” срещу „театъра на плътта”. Така някак почти неочаквано, без предварително афиширана авангардна теоретико-критическа концепция, „Художник” успява да наложи нова творческа група, която постепенно преобразува цялото художествено пространство.

Създавайки нова културно-психологическа атмосфера, обръната към дебрите на „модерната душа”, към възвисяванията и пропаданията, към екзалтациите и кошмарите на личността, младите автори в „Художник” утвърждават различието си, „екстравагантността” си спрямо реалистичното, „социалното” изкуство, формират неозначено до момента визионерско поле, основаващо се на: „...неоплатонисткото разбиране за тукашния свят като несъвършено отражение на един по-висш, идеален свят, от който човекът и природата са низпаднали”⁶. Оттук и доминиращата реторика на аристократичната извисеност или крайната отчужденост, на копнежа по трансцендентност или на чувството за вина и обреченост. Конституирането на това ново художествено поле, като част от цялостното пространство на „Художник”, ще повторим, става възможно не без протекуциите и насърчението от страна на редакторите. Тъй като списанието им е успяло да се сдобие

⁵ Янев, С. Списание „Художник” и ранният български символизъм. // сп. „Литературна мисъл”, 1972, № 5, с. 66.

⁶ Пенчев, Б. Българският модернизъм. Моделирането на аза. С., 2003, с. 128.

с влияние сред интелегентските кръгове, то е играло ролята на утвърдителна инстанция спрямо отделни имена и явления⁷.

Т. Траянов

В бр. 3 и 4 от първата годишнина на „Художник“ (1905-1906) се появява лирически цикъл от 10 стихотворения на Т. Траянов под общото заглавие „Regina mortua“. Предоставената трибуна от две пълни страници (с. 16 и с. 17) е знаков редакторски жест. Оттук насетне името на един от „жреците“ на символистичното изкуство у нас се появява още шест пъти, при това най-често под цикъл от няколко творби.

„Regina mortua“ е симптоматична, „вестителска“ книга. Казваме книга, тъй като публикуваните и през 1908 г. в „Художник“ стихове съставят лирическата сбирка, приела заглавието на появилия се за първи път цикъл по страниците на П. Генадиевото издание.

Въпреки конкретността на преживяното, въпреки графичната осезаемост на природното, повече от очевидно е, че основният речников фонд на символистичната изразност вече се формира – „морни лъх“, „щастие на скръбта“, „нецъфнали мечти“, „сънна младост“, „прегризано от мразна скръб чело“, „металическо мълчание“, „смях смразен“, „есенно запустение“, „безлистни клони“, „смъртно упоение“, „мъртвешки целувки“, „мечти незнайни“, „въжделения потайни“, „нелепа суета“, „презрели устни“, „шеметен вихър“, „молитвен тон“ и т.н., и т.н. Целият този словесен арсенал на символистичната поезия, заявил се още в първите книжки на „Художник“, няма как да не направи впечатление със своята различност, със своята грудост

⁷ В статията „Списание „Художник“ и ранният български символизъм“ С. Янев пише: „Освен Пондимитров зареждат се и дебютите на Теодор Траянов, Людмил Стоянов, Йордан Йовков, Трифон Кунев, Сирак Скитник и цяла редица още останали неизвестни поети с модернистично верую. В общата идейна и еkleктично-идейна вакханалия на тогавашните издания символистичната поезия в „Художник“ е първата по-голяма сбирка, която предсказва някои от най-характерните черти на зрелия ни символизъм“.

спрямо традиционалистичния реалистичен дискурс или мощния културногероически патос, познат от авторите на „Мисъл“. Скръбно-есенното, самотническо-отчужденото, трагично-траурното, молитвено-призоваващото са основни модуси за крехката, вътрешно конфликтната идентичност на лирическия аз. При това самите заглавия на творбите от първия публикуван цикъл на Траянов очертават *другото* на заобикалящия свят. „Демон“(-ът), „Увяхнал (-ият) мак“, „Смразеният смях“ са „граматиката“ на измъчващата самотия в смълчания универсум; са разочарованието от „нелепия живот“, в който са изчезнали важните неща, а житейските хоризонти стават все по-неясни, все по-лъжовни.

В бр. 8 и 9 от първата годишнина на „Художник“ Т. Траянов публикува трети по ред цикъл „Възсепната тишина“. Тук заглавията на стихотворенията вече очертават линията на съзнателно отделяне от тукашно съетното, от земно емпиричното и унасяне в „презнощни мелодии“, в „песни на просъницата“, в „меланхолия на вкамененото“: „Но от Яворов до Траянов – пише В. Русева – декоративността от словесна стилистика е получила статут на поетически принцип на символизма. *Метафизичното тайнство на нощта у Яворов при Траянов и Пондимитров застива във визуални орнаменти. Една от езиковите стратегии на символизма е декоративно да акцентува детайла*“⁸.

Така от книжка в книжка и от цикъл в цикъл Траянов „стабилизира“ корпуса от устойчиви поетически фрази и езикови употреби, характерни за символизма: „Декоративната орнаменталност, стилизирано-извиващата се словесност, освен при отделните текстове, е конструктивен принцип и на общия текст на българския символизъм“⁹. Спокойно може да се каже, че и с четирите си изяви в първата годишнина на „Художник“ (вторият цикъл е публикуван в кн. 6 и 7 и е без общо заглавие, третият цикъл „Възсепната тишина“ е отпечатан

⁸ Русева, В. Българският символизъм – феномен на духа и езика. // Български символизъм. Предговор, съставителство и приложение Виолета Русева. В. Търново, 2000, с. 21.

⁹ Пак там, с. 25.

в бр. 8 и 9 и четвъртият цикъл „Горящи хоризонти“ намира място в бр. 19 и 20) Траянов укрепва символистичната изразност. Орнаменталната декоративност на растителното („мимоза“, „венец“, „увехнал мак“, „тъмновиолетова орхидея“), усещанията за безжизненост, вкаменелост, угасналост („мъртви съсъни“, „меланхолия на вкамененото“, „хладните лъчи“) се усилват като светогледни и речникови конструкти. Острашеността спрямо непоносимо сегашното се изразява най-вече чрез сецесионната орнаментация на стиха: „При сецесиона – обобщава Б. Пенчев – доминират повяхването, изгубването (на младостта, блянове, любовта), смрачаването, залезите, смъртта. Знаците, „руините“ на времевостта обаче по негативен начин посочват вечността”¹⁰. Тъкмо стилизацията е езиковото съответствие на тази последователна стратегия на умъртвяване на природното, на демонизиране на земното, на фрагментаризиране на човешкото. Оттук и абстрактно-книжната, екзотично-неясната, сенчесто-призрачната образност и поетическа нестройност¹¹, която смуцава някои от първите тълкуватели на Траяновата лирика (В. Пундев напр.).

Защото, ако при Яворов неяснотата и объркаността са дълбинни, разтърсващи преживявания на самотната душа, при Траянов те все още са формализиращи игри на езика. Безпокойството, тревожността, „устрелеността“ са белези на модерната чувствителност, но при Траянов трагическата съдба на човека съвсем не е разгърната и угълбена – по-скоро тя е рационалистично-стилистичен конструкт. Макар че тук съпоставката с Яворовото визионерство не е особено коректна, все пак ще си позволим да кажем, че в поезията на чирпанския поет и

слепотата провижда, и смъртта е живот. В първата книга на Траянов *възпитаното въглеждане все още не е проглеждане, то гадае, но не разгадава*.

Ако при Яворов страданието и смъртта са структура на мисленето, начин на живот, при Траянов (в първите публикации) са външна съдба, заплаха, тиранична воля. Смъртта в първата стихосбирка на този поет не е отблясък на отвъдното, не е врата към трансцендентното, което запленява и повлича. В „Regina mortua“ смъртта дори не е мистерия, а преди всичко декадентска фразеология, декоративен стил. Смъртта тук е повече огъване на езика, отколкото живот в смъртта, словесна „еквилибристика“, а не метафизическа битка.

Изпепеляващият яворовски екстатизъм, разболяващото „мазохистично“ ровене в дълбините, в гебрите на душата съвсем не са присъщи на Траяновото стилизувано визионерство от „Regina mortua“. Напротив, битийните категории, екзистенциалните преживявания, разтърсващите грами присъстват като поредица от орнаментални фигурации – като „венци“ и „макове“, „мимози“ и „орхидеи“, „пладни лъчи“ и „вмраморени силуети“. Тази езикова стратегия задава друг модус на мислене и възприемане на модерната чувствителност. Иначе казано, *друг стил на изразяване и внушаване*¹².

Последното десето стихотворение „Нов ген“ от цикъла на Т. Траянов „Regina mortua“ в приповдигнато-вестителски тон проглежда новия език и изразност:

¹⁰ Пенчев, Б. Българският модернизъм, цит. съч., с. 151.

¹¹ С. Янев пише следното за творческите осъществявания на Траянов в „Художник“: „По-нататък неговото присъствие в „Художник“ затвърдява впечатлението за един поет на индивидуалистични мотиви, приел охотно цялата пишна декоративност на декаданса не само в мотивите, но и в изобразителните средства. Антични образи се явяват в езическа голота („Сянката на Саломе“, кн. 19-20, г. I, с. 15), все повече застиват краските, съзастават се в тъмни отсенки“. // сп. „Литературна мисъл“, 1972, № 5, 75.

¹² Б. Пенчев дефинира в една позитивна перспектива белезите на сецесиона по следния начин: „– отказ от традицията на „устното сказване“ и „естествената реч“; – ситуиране на преживяването извън кръга на тук-и-сегашното. Обесия към чуждото, тайното, екзотичното, към мита и културния архетип; – проблематизация на идентичността; обособяване на зони на чуждост вътре в аза (мотивите за „двойничеството“ и „живеенето на чужд живот“); – отказ от „илюзията за действителност“ – подчертана фигуративност, повторителност („лиризм“), метафикционалност“. // Пенчев, Б. Българският модернизъм, цит. съч., с. 157.

*Под глух тътенж просторът цял трепери,
Звезди отскачат в пътя заляглен;
И през разтворени железни двери
Обтънал в прах пристига новия ден...*

Разбира се регистърът на приповдигнато-въдъхновеното („Нов ден“), богоидентифициращото се („Слънчоглед“) говорене на лирическия аз не е характерно за сецесионно-символистичната лирика, на която е присъщ мотивът за „неизживяността“, прекъснатостта, попарването.

Скръбното, разпадащото се, дисонансното, изпълващи сецесионния герой, нямат нищо общо с ведраата, неоромантическа самоувереност, изповядана от Т. Траяновия „Слънчоглед“ в бр. 6 и 7 от първата годишнина:

Аз бог съм в тоя кът... –
Живей!

Но, както знаем, не само в творчеството на Т. Траянов „постромантизмът“ и „модернизмът“ като стратегически комплекси за моделиране на субектността чрез литературата не следват хронологически един след друг, а съществуваат като естетически практики (Б. Пенчев).

И така, „новият ден“ в полето на поезията пристига съвсем неколебливо, а самочувствено, „стратегически“. Т. Траянов наистина се явява един от вестителите на модерното символистическо говорене. Чрез публикуваните лирически цикли в първата и в третата годишнина на „Художник“ (през 1909 г. поетът публикува стихове, които са част от подготвяната книга „Химни и балади“, средишна за развоя на българския символизъм) Траянов става изразител на една своеобразна „диалектика на различието“ в литературното поле. Както твърди С. Янев, в публикуваните в списанието на П. Генадиев творби Т. Траянов се представя не като ортодоксален декагент/символист – наред с мрачните потискащи стихове се появяват и ведри романтични строфи, наред с траурните интонации зазвучават химнични акорди.

П. К. Яворов

По-горе неслучайно успоредихме декагентско-символистичните визии на Яворов и Траянов. Името на чирпанския поет се появява на два пъти по страниците на „Художник“. В бр. 1 от втората годишнина на списанието канонизираният вече от арбитрите на естетическия вкус модерен поет публикува цикъла „Предчувствия“. Стиховете му са разположени непосредствено след Вазовия „нощен излет“ – „За Костенецкия водопад“. Очевидно за редакторите съседството между текстовете на Патриарха и „херолда на новото време“ съвсем не е проблематично. Вазов и Яворов са еднакво ценни за изданието, поради което те съжителстват по страниците му на принципа на „библиотечното съседство“.

Цикълът „Предчувствия“ обаче преизвиква реакцията на Вазов, който помещава във в. „Мир“ статията „Литературни бележки“, заставайки зад псевдонима Х5. Позицията на народния поет е двойствена¹³. От една страна той признава безусловната дарба на младия си колега, от друга, откровено поставя под въпрос най-новите му публикации: „Каква е например тая поетическа галиматия, с която тоя хубав талант изнасилва и себе си, и нас?... Де, джанъм, не се втилявайте! Имайте почит към читателите си. Или пишете за обитателите на лудницата?“¹⁴

Няма спор, че с публикуваните три стихотворения в цикъла „Предчувствия“ Яворов заявява едно от новите си поетически превъплъщения, зазвучава в други интонационни регистри и модуляции на лирическия глас. Трите творби от цикъла са номерирани, а в следващите публикации те стават известни като „А ти умираше“, „И аз ще бъда сам“, „Към запад морно слънцето клони“. В последната предсмъртна редакция на „Подир сенките

¹³ Трябва да припомним, че Яворов винаги е демонстрирал уважителност и почитание спрямо творчеството и фигурата на Вазов – вж. Велкова-Гайдаржиева, А. Проблемът за личността и другите у Яворов и Вазов. // Как ехото не глъхне. Нов сборник с изследвания за П. К. Яворов. София, 1996.

¹⁴ Цитирано по: Василев, Й. Художник. // Периодика и литература, т. 3 (1902-1910). С., 1994, с. 220.

на облаците” авторът помества единствено „А ти умираше” в цикъла „Безсъници”.

Така или иначе, макар и в негативен план, Вазов е предусетил новите търсения и осъществявания на модерния поет, чийто герой е разпнат между „деня и нощта”, „с ураган в гърдите” – все по-скръбен, все по-„пустинен”, все по-гибелен и „сам посред мъглите”. Разбира се Яворовата символистична поетика е твърде различна от поетиките на автори, които литературното определя като символисти. С глобалните си визии за човешкото съществуване изобщо, с трагическите си прозрения за битието той надхвърля принципите на която и да било школа, на каквото и да било направление. Оттук насетне Яворовият лирически аз е все по-затворен, все по-травматичен, все по-безнадежден, все по-упътен към смъртта:

*И слънце пак ще да изгрей,
Ала отхожда този ден;
Все тъй, в лъчи, небето ще тъмней,
Но то не ще стущава вече мен:
Жена, в утробата ти ужаса познах –
И паднах аз, и гина днес без страх.
(„Към запад морно слънцето клони”)*

Оттук насетне Яворовият човек се устремява към метафизичните простори – подир сенките на облаците; готов на облог с Давола и с Бога, изпълнен с ужаса на световното, побрал в себе си „цялата вселена”. Оттук насетне Яворовият герой става изразител на „опита на неизразимото”, на онова, което трудно се подбира в границите на нормалното, на разбираемо човешкото. Така че безпокойната хипербола на Вазов, че подобни стихове са за „обитателите на лудницата”, съвсем не е случайна. Става дума за обвързаност със символистичната поетика и декадентски стил на изразяване, при цялата условност на терминологичните употреби, що се отнася до Яворов. Повече от осезаемо тук е крайното оттегляне от земно-житейското, от тукашно-обиходното. Яворовият герой е все по-далече от света и все по-високо над праха:

*И аз ще бъда сам. Денят ще ме оттине.
Като разбойник гузен и убиец плах:
Денят ще ме оттине, – с него ще погине
Надежда сетен зрак, на който уповах...
(„И аз ще бъда сам”)*

При това тук не става дума за хипотетични дистанции и „о-странения”, а за вече преживени откъсности, за вече изградени ледени стени. Яворовият човек не предполага, а *знае* болката, кошмара, самотата, отчаянието, безизходността от „нощната утроба”, „няма като гроба”¹⁵.

Симптоматично е, че реколегията на „Художник” по никакъв начин не реагира на острия Вазов апостроф във в. „Мир”. Никой от критиците на изданието не изразява позиция, не взема страна, не тръгва към полемика. Но самият факт, че в съседство с Вазовия експромт „нощен излет” са публикувани Яворовите безнадеждни нощни рефлексии е вече едно „намигване” вътре в художественото поле, е подадена ръка и заявка за „съучастничество” в едно ново литературно „приклучение”.

Показателно е, че и Яворов се доверява на редакторския екип, готов безусловно да подкрепи стихове, които стоят встрани от установеното. Стихове, които са в разлив с познатите лирически модели и форми; които водят до ново състояние на художественото. В този смисъл *изборът* на „Художник” е изключително важен. Той е избор-заявка, че ще утвърждава непознатото до момента, различното, актуалното; че ще спомага в разместването на господстващите позиции вътре в

¹⁵ „Изясняването на конститутивния характер на болката – пише Б. Пенчев – може да ни помогне да разберем особената мазохистична показност на страданието в началото на века – пълна противоположност на култа към технологично произвежданото щастие, към спорта и самолетите, характерен за 30-те години. Става дума за много специфична болка, която е не толкова съсредоточена в тялото, колкото отвеждаща отвъд него. Болката на символистката душа винаги е свързана с „безумието”, тя не съсредоточава погледа върху тялото, а напротив – работи за неговото преодоляване”. // Пенчев, Б. Българският модернизъм, цит. съч., с. 135.

полето. Както подчертахме, редакторите на „Художник“ не заемат мястото на арбитър в създаването се напрежение между художествените философии и почерци. И все пак очевидно е, че тъкмо с незаемането на страна в полза на Вазовата реалистична и националноидеологическа линия в литературата, „Художник“ „работи“ срещу рутината, срещу „изхабяването“, което: „...е породено от повтарящото се еднообразно използване на изпитани похвати, от липсата на творческо приложение на едно вече сътворено творческо умение”¹⁶.

Още с първата си поява в „Художник“ Яворов задава „посоки“, предначертава пътища, затвърждава принципи, формиращи специфичното наречие на символизма (В. Русева); наречие, достъпно само за посветени. А ако употребим Ив. Вазовата лексика – само за иззубилите ума си... Става дума наистина за особен символен капитал, който се противопоставя на здравето и трезвостта, на „яснотата“ и „простотата“. Става дума за специални индивидуалистични светове, основаващи се на разрыв с общоприетото и стереотипа, с *нормално човешкото*. Става дума за „пустини и урагани“, за „пламъци и адски дим“, за „ужаса безкраен“, за „нощ и безответна тъмнина“ – за самотната Душа. Разбира се Яворовите стихове, публикувани в кн. 1 от втората годишнина на списанието, нямат много общо с орнаменталната стилизираност на Т. Траяновите стихотворения от „Regina mortua”¹⁷. Яворовият човек в духа на романтизма побира и изпепелява всичко, до което се докосне:

*Цял свят пренесох в своите гърди –
И всичко се превърна там на прах...
(„Към запад морно слънцето клони“)*

Защото е белязан да узнава невъзможното и безпределното – онова, което е „отвъд сребровъздушните стени на кръгозора. Защото е готов да досегне трансцендентното. Защото, за разлика от страхуващите се безсънни, безнадеждни, знойно жадни земни страдалци, той е готов да отпие от „вечните води, безбрежните води – бездънни“.

Действително Яворов е този, който задава и моделира принципи, фигури, лексикални полета, изобицо поетически речник, който се модифицира, трансформира, варира в творчеството на повечето български символисти. В бр. 7 от третата годишнина на „Художник“ (1909 г.) поетът публикува 5 стихотворения под общото заглавие „Леворъчни пръстени“. И до ден днешен ги определяме като безспорни шедеври на българската литература. Това са стихотворенията „Родина“, „Покаяние“, „Славата на поета“, „В часа на синята мъгла“ и „Вечните води“. Неслучайно и в предсмъртната редакция – завет към поколенията авторът не ги изоставя. Напротив, те очертават „патоса“, емоционално-философския, етико-психологически заряд на цикъла „Прозрения“. В тези стихове са съсредоточени яворовските провидения на невидимото, прозрения на непомерното, артикулации на невъзможното.

Изобицо в почти всички горепосочени творби се извисява „душата горда“, презряла „ехото в души покрити с плесен“, потеглила към възможно най-загадъчното, драматично просветляващо приключение – към смъртта. Отново ще кажем, Яворовите стихове се оказват матрични за поетите символисти, които между 1905 и 1910 г. все още нямат специфичен облик, все още са в периода на декадентския подражателен стил. За разлика от тяхната, Яворовата поезия не е орнаменталната стилизираност на езика, а е самата екзистенциална напрегнатост на живота в смъртта. Защото Яворовият лирически аз *знае* смъртта. Тя не е Траяновата „мъртва царкня“, а е „светлина

¹⁶ Бурдуйо, П. Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле. С., 2004, с. 404.

¹⁷ Тази разлика между Яворовите индивидуалистични и сецесионните стихове на редица български символисти е добре открито от Б. Пенчев: „Соплицистката утопия, внушавана с ключовите призиви „ела при мен“, „бъди при мен“, „няма зло, страдание, живот, вън от сърцето ми – кивот“ е по същество романтически трафарет, който няма нищо общо тъкмо с ключовата за сецесиона интуиция за разделеността от себе си“. // Пенчев, Б. Българският модернизъм, цит. съч., с. 167.

на пролетното утро”. Смъртта е вътре в него, той има съзнанието, че смъртта му е втори живот.

Безспорно, макар че не е от редовните сътрудници на „Художник”, Яворов е от най-знаменателните му, етапни, вечни автори. Съдържанието на едно списание, настоява П. Бурдийо, представлява афиширане на символния капитал, с който то разполага. Или, това е общият хабитус, етосът, който обединява членовете на така нареченото „ядро”¹⁸.

Както вече многократно изтъкваме, в „Художник” е трудно да се говори за единен издателски и редакторски профил. И все пак, публикуването на такива жалонни за националната класическа библиотека творби, като тези на П. Яворов, е повече от ориентиращ – е оценъчно-иерархизираща мяра. Между 1906 и 1909 г. Яворов е не просто наложил се, а сравнително завършен автор, изградил своя неповторим творчески хабитус. От друга страна публикуването през този период в „Художник” стихотворения, повлияни от „новата” поезика, го утвърждават с непознати до момента на ценителската аудитория страни. За да дойде и забележителната 1910 г., в която поетът ще се появи на културната сцена с книгата си завет и финал на декадентския индивидуализъм (Н. Димитров) – „Подир сенките на облаците”. Така че не само Яворов е важен за „Художник”, но и „институционализиращата” територия на „Художник” е важна за Яворов. Защото: „... произведението на изкуството съществува като такова, т.е. като символен предмет, притежаващ смисъл и стойност, само ако се осмисли от наблюдатели, притежаващи естетическите заложи и компетентност, които то негласно изисква, може да се каже, че именно погледът на естетата изгражда произведението на изкуството като такова”¹⁹.

Много е вероятно, особено при редактирането на броевете от третата годишнина на списанието, С. Радев да е имал решаващата дума. Още един факт в подкрепа на неговата изключително компетентна естетическа подготовка, но и култивирана критическа интуиция.

¹⁸ Бурдийо, П. Правилата на изкуството, цит. съч., 432-433.

¹⁹ Там там, с. 465.

В крайна сметка „Художник” се явява едно от канонифициращите издания в българското културно пространство от първото десетилетие на 20 в. В същото време трябва да се има предвид, че в „Художник” липсват обзорни прегледи на текущата литература, като „съзнание за писане на история на съвременността” (П. Дойнов). Самата периодичност на публикуването по страниците му новаторски творби, които се превръщат още в синхронията на времето в образци, го превръщат в един от факторите, формиращи „протоканонични версии от имена и по този начин задават хоризонта на бъдещия стабилизирания литературен канон”²⁰. Освен това нужно е да подчертаем, че между 1905 и 1910 г. на „декадентското” и „символистичното” се гледа като на маргинално, маниерно-погрешно, не-фундаментално²¹.

Етапи на Пондмитров

„Художник” се явява съдбовно издание и за такива изтънчени ваятели на човешките блянове и поетически миражи като Ем. Пондмитров. Поетът дебютира по страниците на П. Генадиевото списание с „Кърваво писмо” (бр. 4-5, год. II, 1906-1907). Творбата е разположена непосредствено след края на скандално известна статия на С. Радев „Д-р Кръстев като литературен критик”. Стихотворението е наситено с немалко банализирани фрази-клишета („сърце ридай, въздиша”, „губел черна”, „цъфнали рози”, „повей на смъртта”). Освен че „кърваво”-то писмо има конкретен адресат (на И. П. А.), целият текст носи следите на първично-декларативното, на инстинктивно-любовното, на ревниво-заплашителното:

²⁰ Дойнов, П. 1907: литература, автономия, канон. С., 2009, с. 41.

²¹ Проблематизирайки канонизацията среда в стратегическата 1907 г., П. Дойнов проследява борбата в литературното поле с „новия авангарс” в лицето на „декадентите” и „символистите” (разпознавани около списанията „Из нов път”, „Наш живот”, „Художник” и др.). // Дойнов, П. 1907: литература, автономия, канон. С., 2009, с. 48.

*Недей забравя права ти суров
И знай – на всичко съм готов.*

В бр. 6 на същата годишнина Ем. Пондимитров вече се представя с три, издържани в неоромантично-символистичен дух творби – „Ори“, „Сеятел“ и „Песен на мъртвите“. Още в тези ранни изяви проличава характерният за поета стремеж към надмогване на време-пространствената ситуираност „тук и сега“. По подобие на Яворовия лирически аз, този на Ем. Пондимитров също вижда себе си далечно от света, високо над прага – в призеждните предели:

*Ори сте волни и тогъщи,
Чертози на дивните скали.
Как горди ний сте, безпокойни,
Как стели ний сте, лудите ори.*

Романтично извисяващото, гордо аристократичното са присъщи на лирическият аз. Поетът конструира друга, отвъдземна действителност:

*И горе, на звездите ясни,
Ний твойта пища кървава ядем...*

Тези стихове обаче не отвеждат към декадентски разрушителния, драматично изпепеляващ яворовски индивидуализъм, а към една хармонично просветлена, благодарствено-апотеозна визия на единението между човека и космоса:

*Ах, как честита е съдбата,
Простор че даде за тез крила!...*

Поезията на Пондимитров, пише Св. Игов: „...е бягство от тук и сега на външния свят, тя е живот в един илюзивен и миражен свят, в една бленувана действителност, което е основна характеристика на българския символизъм“²².

²² Игов, С. Поетиката на Емануил Пондимитров. // Емануил Пондимитров. Критически прочити. С., 2007, с. 24.

Второто стихотворение, поместено в бр. 6, „Сеятел“, също очертава една небесно-идилична хармония, неосквернена от каквито и да е „земни плевели“ и страсти. Майката-земя тук е небесната шир, впряг са „ангелите нежни“, браздите са „облаци безбрежни“, а семето – звездите. Мисълта за злодейските проявления на отсамното е категорично отхвърлена. Самият сеятел на „латосеменна пшеница“ е небесен персонаж: „Той ни води не в историческа действителност, а в трансцендентните топоси на щастието, на блаженството, на покоя“²³. Изобщо, както твърди и Б. Дакова, в поезията на Ем. Пондимитров: „Непременно трябва да тече някаква трансценденция – независимо от посоката, независимо от адекватността на корелата. Това е неустова потребност от Другото, усилено култивирана през годините“²⁴.

И третото стихотворение, публикувано във втората годишнина на „Художник“, е „Песен на мъртвите“, където покойниците като „океан“ обгръщат земята и залюбят весело хоро. Тук поетът рисува една земно-отвъдна, почти диаволска картина, в която мъртвите са „като живи пак“.

Поместените в третата годишнина на „Художник“ поетически цикли от Ем. Пондимитров вече го представят като оформящ се оригинален „сецесионен“ поет; като поет на въобразените чародейни светове на любовта и красотата. През 1909 г. той последователно публикува „Морско гъно“ (3,3), „Три херувима“, „Вулкан“ (3,4), „Звезди“ (3,7), „Саркофаг“, „Стихи“, „Градът на слънцето“ (3, 8-9). Поетиката на самите заглавия подсказва стремежа към отвъдземно-емпиричните, други ритми и измерения на съществуването – към дълбините на морското, към висините на небесното, към лилийната белина на серафическото²⁵.

²³ Пак там, с. 26.

²⁴ Дакова, Б. Съзерцание и синестезия. // Литературни култури и социални митове. Сборник в чест на 60-годишнината на Михаил Негелчев. С., 2003.

²⁵ Б. Дакова настоява, че някъде около 1907 г. всички белези и конвенции на сецесионния изказ се наблюдават в поезията на Ем. Пондимитров: „Без преувеличение би могло да се твърди, че светът на тази лирика наподобява или се изгражда според източните, префинени,

При това светът на невидимото и неизразимото у Ем. Пондимитров става зрим, детайлно орнаментиран, съновидян: „Именно защото реално е никъде, топосът на щастието у Пондимитров може да бъде навсякъде – в Индия, в Русия, в Хималаите, в Ирландия – във всяко бленувано пространство и образ”²⁶.

В тези стихове мечтанията извайват светло литургичните картини на звездните лъчи, на божествените видения, на вселенската тишина. Красивите образи на поета се пораждат един от друг, съприкосновявайки със светлините и чудесата на *Другия свят*. Така че спокойно можем да определим поетическото визионерство на Пондимитров в „Художник” като подчинено на практиките на съзерцателното озарение, на светлообразното (Св. Игов) мечтаене.

Сирак Скитник

Един от често срещаните автори, ползващи се с „кредит на доверие” по страниците на „Художник”, е Панайот Тодоров, бъдещият Сирак Скитник. В самото начало на бр. 2 от първата годишнина е публикувано негово стихотворение, чийто първи стих гласи: „Валеше синкав сняг...” Двете строфи са издържани изцяло в стилистиката на новата поезика с присъщите и мотиви и образи, фигури и фрази: „призрак тъмен”, „гни последни”, „устни ледни”, „нецъфнал розов храст” и пр.

Тази и подобните и творби от същия автор изпълват безусловно конвенциите на символистичната поезика, но, за съжаление: „В поезията на Сирак Скитник липсва или е твърде бледо очертан образът на ярко индивидуализиран лирически герой, какъвто създадох неговите съвременници – от Яворов и Бояджиев до Дебелянов и Лилив”²⁷. Публика-

циите в П.-Генадиевото издание се приемат за литературен дебют на С. Скитник. В тях действително се наблюдава последователно съобразяване с езиковата стратегия на символистичното изкуство, но им липсва онзи вихър на изпепеляващите страсти, онази екстремалност на екзистенциалните преживявания, онова „главозамайващо пространство”, което се отваря между думите и смислите, между казаното и неизречимото, превръщащи П. Яворов и Н. Лилив напр. в уникални лирически фигури на модерността; в безпогрешно разпознаваеми творчески идентичности. Защото при Яворов и Лилив говорим не за спазване на поетически принципи, не за следване на литературни моди, а за *автентичност* на поетическото изразяване²⁸. А в стиховете на С. Скитник откриваме тъкмо обратното – те са конвенционални, но не и оригинални. В тях ще срещнем повечето от характерните за модернизма теми и мотиви, изрази и състояния – от изгубеното вълшебство на света до загубата на отзвук, от „разомагьосването” на действителността до заличаването на всякакви ценностни опори и традиционни порядъци. Съществуването в поетическите визии на С. Скитник е все по-душно, все по-призрачно, все по-повърхностно и бедно откъм смисъл – все по-близо до смъртта. В тези стихове гните са „безцветни”, „оловени”, „сиви”. Лирическият аз, „неволник бледен”, „самотник тъжен” – е ослепял за трансцендентното. Обратно, той живее в постоянна обсеция от „ледний трепет на смъртта”. Поетическите изяви на С. Скитник по страниците на „Художник” са пример за склонността на символистичната поезика към повторение и „износване.

И в излезлия в бр. 13-14, год. I цикъл „Зимни теменуги”, и в публикуваната в следващия брой 15-16 поема „Смехът на безумието” няма как да не се натрапят вече познати от П. П. Славейков и П. К. Яворов до Т. Траянов образно-лексикални полета

астигматични изображения, които са характерни за сецесионните винетки, щампи и заглавки, активно и произволно препечатвани в „Художник” от мюнхенското списание „Jugend”. // Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Емануил Пондимитров – Емануил Пондимитров. Критически прочити. С., 2007, с. 143.

²⁶ Игов, С. Поезиката на Емануил Пондимитров, цит. съч., 26-27.

²⁷ Игов, С. Грозните патета. Критическо ежедневие. С., 1989, с. 92.

²⁸ Автентичността, настоява един от изследвачите на модерността Ч. Тейлър, предполага оригиналност, тя изисква отхвърляне на конвенционалното. // Тейлър, Ч. Безпокойствата на модерността. С., 1999, с. 65.

и поетически мотиви: „тиха скръб“, „път на моите мечти“, „съла самотна“, „мъртви цветя“, „щастие мъртво“, „тъмен блян“, „кърваво сърце“, „ледний гръх на есента“, „коси разсипани“, „виолетови лъчи“, „хубаво дете“, „ясинов гръх“, „бял неоловим“, „златисто-виолетов плац“ и т.н. Изброяванията могат да продължат безкрайно. От една страна е безспорно, че интертекстуалната наситеност при символизма е безразлична към въпроса за влиянията; че интертекстът е феномен на езика, „на уникалната му способност да утаява смисли, да втвърдява повторения, в които никой не повтаря другия“ (В. Русева). От друга страна обаче съществуват поетически опити, в които няма как да не разпознаем повторенията, банализациите, клишираните, а не устойчиви езикови употреби. В тази посока прав е Св. Изгов, обобщавайки, че: „Поезията на Св. Изгов наистина не представя ярка творческа индивидуалност, показателна е повече за общия дух на своята епоха. В нея ще срещнем доста преки реминисценции и от Яворов, и от Пенчо Славейков. Поезията на Сирак Скитник въобще би могла да се възприеме като *антология на общите тестове на поезията на новото време*“²⁹. Иначе казано, поезията на С. Скитник е много характерна за времето си. Тя говори с присъщите му болезнени образи и резигнирани състояния, призрания, силуети и душевни утеснения, кървави макове и зимни теменуги. Но в същото време тази поезия трудно проговаря. Тя се вижда, но не прозира. Тя не притежава властта да пробуди нито размисли върху проклетите въпроси, нито преживявания, дълбоко потулени в гънките на тялото и душата.

Отново в бр. 15-16 на първата годишнина е публикувана миниатюрата на С. Скитник „Увяхна тя“, при това „вклинена“ в една снежно-скръбна сецесионна рисунка. Тук като че ли за първи път в творчеството на този автор словото и образът взаимно се допълват и заедно изграждат единно цялостно послание. Повече от десетилетие по-късно (1921 г.) С. Скитник илюстрира книгата „Български балади“ на Т. Траянов, където битието на словото: „... е битие на слово, проникнато от ри-

сунките. Изразено знаково, то е двукратно в начина, по който носи страните на семиотичния триъгълник...“³⁰. Пълноценното четене на „Баладите“ в първото издание на Т. Траяновата стихосбирка може да се случи през гледането на рисунките на С. Скитник. Тук двете изкуства се взаимно проникват, взаимодописват. Но първият разговор между двамата модерни автори се състоява тъкмо по страниците на „Художник“.

М. Дачев посвещава на този разговор проникновени страници: „Новият ден присъства и в стиховете на художника през 1905 г. на страниците на сп. „Художник“, и през 1910 г. на страниците на първата и единствена стихосбирка „Изповеди“. Фигуративният дискурс, чрез който присъстват образите на новия ден в поезията на Сирак Скитник, е – ако мога да се изразя аналогично – метаболно задължен на Траяновия поетичен изказ:

*Денят се ражда горе в прозирни синини,
Денят се ражда сап, разсипаа кървави стрели
След багащи спутени тъпнини...*

(„Утро“).

Ето го и обобщението, тясно обвързано с конкретните реализации на модернистичните тенденции в списанието на П. Генадиев: „Първият разговор между поета и художника е поетичен; първата арена е словото, при това, както видяхме – арена с ясно изразени следи по пясъка. Способността за разговор между Сирак Скитник и Траянов е преди всичко езиково обременена; образността е тази на гумите, а не на рисунка; словото е преди визуалния образ. При избора на втората среща това сигурно не е било без значение. При раздялата – ако така наречем второто издание на Баладите – не е пък без значение присъствието на рисунките в първото издание. Словесните срещи водят до иконологични намерения при художника, визуалните срещи – до словесни намерения при поета. Рисувам – след – словото е мотив, който повежда в из-

²⁹ Изгов, С. Грозните патета. Критическо ежедневие. С., 1989, с. 91.
³⁰ Дачев, М. Слово и образ. Български балади. Т. Траянов, С. Скитник. С., 2003, с. 19.

данието от 1921 година. Дописвам – и – след рисуваното е мотив, който отлежава на гъното на изданието от 1941³¹.

Така или иначе едновременно живеене на поета и художника С. Скитник и то в един и същи текст се случва именно на територията на „Художник“ (бр. 15-16, год. I, с. 17). И друго от изключителна важност – най-вероятно още по това време интуициите на художника и изкуствоведа С. Скитник подсказват, че силата му не е в лирическите осъществявания; че онова, което в поезията му е „хаос“ от розови и снежни, от златни и сребърни сияния – изкристализира в живописата: „Сирак Скитник не успя, а може би не искаше да превръща поезията си в музика. А за „музиката на лъчите“ по-съответна се оказва четката на художника. В този смисъл поражението на поета Сирак Скитник, което не без основание критиката констатира (навремето с отрицание, днес с мълчание) не е нетворческо поражение. Поражението на поета Сирак Скитник е част от пътя му на художник. Поетическата му грама е творчески продуктивната предистория на един голям български художник“³².

В крайна сметка сп. „Художник“ е изданието, което привлича и дава шанс да се разгърнат потенциите на един модерен автор, в чийто творчески път думите някак от само себе си се трансформират в рисунъци, словесните жестове се визуализират. Символистичните образни поетически шампи на Скитник се превръщат в оригинални художнически прозрения, утаяващи в себе си концептуална дълбина: „Картина като „Скреж“ – находчиво отбелязва Св. Игов – е визуалната парафраза на онова, което в поезията на Сирак Скитник не може да кристализира, може би защото багрениите сияния са предназначени да кристализират с бои върху хартията...“³³

В бр. 2 от втората годишнина на списанието още веднъж се срещаме с поета Сирак Скитник, публикувал осем стихотворения, събрани в цикъла „Алеята на усамотението“. И тук отново попадаме на откровени реминисценции, на познати моти-

ви и интонации, присъщи на „поета на нощта“: „смутени сенки блуждаят из нощта“, „присъпняй тихо – възмечтаний блян в нощта“ и т. н. В книжките на третата годишнина на „Художник“ С. Скитник не сътрудничи на изданието, тъй като през 1908 г. той вече поема по пътя на изобразителното изкуство – заминава за чужбина да следва художеството.

Нека заключим – именно в пространството на „Художник“ С. Скитник се легитимира като модерен творец. Тук той преживява драмата на не-яркия, непълноценен символистичен поет, но тук той може би и разбира, че истинското му призвание е в други полета на модерното изкуство. За нас е важно, че тъкмо „Художник“ е „институцията“, дала път за реализацията и самосъзнаването, за култивирането на изискания вкус и заложи на един талантлив творец. А ролята на специализираните периодични издания, на списанията за литература и изкуство не се ограничава единствено до това да допринасят за увеличаването на публиката на културните произведения, но и да откриват авторите, да ги утвърждават и окуражават, сближавайки ги с аудиторията.

* * *

През първото десетилетие на 20 в. сп. „Художник“ изпълнява *посредническа функция* между непрофесионалните потребители, които не владеят специфичните категории на изкуството, и производителите на културен капитал. За да могат първите постепенно да започнат да прилагат към художествените произведения не практическите схеми на всекидневието, а критериите и мерите на автономизиралото се културно поле. За да могат Т. Траянов и С. Скитник, Тр. Кунев и Ем. Пондмитров да заемат подobaващото им място в това поле. И ако не успеят да изпълнят идеята за каноничното ядро, то поне да бъдат в близост до централните автори. Така или иначе почти никой от тях (изключение прави случаят Траянов – „Хиперион“) не заема по естествен път челни позиции в каноничната среда. Десетилетия наред имената им „осцилират“ около каноничния център, без да го заемат: „Прегледите отреждат на Траянов и

³¹ Пак там, с. 32.

³² Игов, С. Грозните патета, цит. изд., с. 93.

³³ Пак там, с. 92-93.

Кунев места предимно на „обещаващи поети“, далече от формиращото се канонично ядро. Маркирани като автори с „ненормална чувствителност“, ту като „убийци“ на природата и естетството, все пак на тях тук-там са им признати белези на принадлежност към „новата поезия“. В оценките обаче преобладават маркерите за изключване: безжизнено, книжно съчинителство; безсмислени стихове; илюзизъм, малодушие. Впрочем това са традиционните оценки на критиката за поезия, която не се вписва нито в концепта за ангажираната литература, нито в концепта за преживяната литература, нито в концепта за единството между живот и творчество³⁴.

В това относително, само по себе си разколебаващо „тук-там“ оценъчно пространство, очертано от Пл. Дойнов, влиза сп. „Художник“. То е може би първото издание, което, публикувайки периодично творбите на новите поети, „узаконява“ смисъла и стойността им. Така че трябва да подчертаем усърдието и интелектуалната смелост на редакторите да застават зад имената на младите поети-символисти, които тепърва завоюват територия в полето: „Както повечето символисти, Траянов и Кунев остават да обитават периферията на канона, въпреки по-сетнешните грандиозни усилия на Иван Радославов от 20-те и 30-те години на 20 в. да утвърди Траянов в самия му център“³⁵.

Не е задача на настоящото изложение да обговаря всички по-знакови или по-незначителни поетически присъствия в списанието – от тези на Тр. Кунев и Л. Стоянов до почти непознатите днес Минко Неволин, Ж. Инсаров (Йосиф Начев) и др. Ако първите, така или иначе, се налагат като пълноценни лирически дарования, другите просто поддържат фона, „канонифициращата среда“.

Все пак, за разлика от авторите от Вазовия кръг, младите поети предлагат коренно различна естетика и механизми на възприемане на изкуството. Става дума за принципи, които изключват възможността за „късо съединение“ между това, ко-

ето се случва в заобикалящото ни, и това, което е специфично художествено. Иначе казано, честата поява на символистични текстове (при всичката им подражателност в периода до 1910 г.) в „Художник“ е своеобразна стратегия за *възпитаване* на една модерна аудитория, на една особена категория потребители, които да възприемат изкуството именно чрез отличителните му свойства и качества; чрез онова, което го прави различно спрямо всички останали хуманитарни полета.

Трифон Кунев

Освен като поет новатор Т. Траянов се проявява и като интерпретатор в „Художник“. В бр. 9-10, год. II, в рубриката „Литературни бележки“ той публикува отзив за стихосбирката „Хризантеми“ на младия поет символист Трифон Кунев. Добре е да отбележим, че Тр. Кунев дебютира в изданието едва през третата годишнина и е негов редовен сътрудник до окончателното му спиране. С други думи, отзивът на сравнително утвърдения модерен автор, възвестил „новия ден“ в българската поезия, подготвя благосклонното приемане на младия си събрат. Най-общо казано, отзивът на Траянов е издържан в регистъра на импресионистично-конгениалната рецепция. Като, трябва да се подчертае, поетът постига твърде находчиви и характерологични за книгата на Кунев критически наблюдения и сравнения: за преобладаващите „спомени от тиха скръб“, за внушенията, че „животът е минал като мистична легенда“, за шепотите на душата, „хипнотизирана от чистотата на своя блян“; за поетическите звуци, напомнящи „някоя соната от Моцарта, звуци, които отскачат като топчета слонова кост по някоя сребърна плоскост“.

В духа на П.-Славейковото кrego, че модерната поезия е реч за посветени, и Т. Траянов апелира, че особеността на символистичния език „изисква една по-висока интелигентност от читателя“. Конгениалният четец усеща специфичните тоналности и нюанси в стиховете на Кунев – техния „детински възторг“, „безкрайно бленуване“; тяхната „кадифена мекота“, напомняща Верленовите мелодии, но и „тъмната музика“ на К.-Христовата модерна поезия.

³⁴ Дойнов, П. 1907: литература, автономия, канон, цит. съч., с. 55.

³⁵ Пак там, с. 55.

Очевидно е, че Траянов разполага първата лирическа сбирка на поета в широк национален и европейски културен контекст – нещо, присъщо за повечето автори на „Художник“.

Трифон Кунев публикува последователно в бр. 1, 5, 6, 8 и 9 от третата годишнина циклите „Зарници“, „Песни“, „Стихотворения“: „Неговото представяне в „Художник“, както и цялата му по-сетнешна поезия, преминава все под моя знак на разполовеност между народното влияние и модерната поетика“³⁶. В крайна сметка те могат да бъдат разчетени чрез казаното от Траянов за „Хризантеми“ – тези стихове показват „настъпилите артистичност и естетизъм в нашата литература“.

Людмил Стоянов

Както многократно посочваме, един от активните сътрудници, представители на модерната школа в „Художник“, е Людмил Стоянов. Предложените от него стихове не дават обещания за открояващ се индивидуален почерк. Напротив, още първите седем стихотворения от цикъла „Замръзнали цветя“ (I, 8-9): „Показват повече склонност към ясно виждане на света, по изказ те са реалистични. Но настроението им е повлияно от заразата на страданието, тъмнината, смъртта“³⁷.

Изключително продуктивен в повечето литературни жанрове и тук Л. Стоянов предлага няколко големи лирически цикъла: „В обятията на нощта“ (II, 4-5), „Тайните на душата“ (II, 7-8), „Шепот на неземното“ (II, 9-10), „Песни и химни“ (III, 1), „Горящо слънце“ (III, 7), „Изповеди“ и „Звезда на изток“ (III, 8-9), „Еолова арфа“ (III, 10). Повечето от тях: „...са далеч едновременно и от истинските вълнения на онова време, и от проникването в общочовешки, вечни проблеми за човека и затова остават кух звън“³⁸.

³⁶ Янев, С. Списание „Художник“ и ранният български символизъм. // Литературна мисъл, 1972, № 5, с. 80.

³⁷ Василев, Й. Художник. // Периодика и литература, цит. изд., с. 221.

³⁸ Пак там, с. 222.

* * *

Въпреки последователно провежданата „политика“ на поместване на текстове, носещи характерните белези на новата естетика и поетика, „Художник“ съвсем не я превръща в културна доха. Причините са няколко. Още в началото подчертахме, че „Художник“ е издание, което *отказва да следва строги естетически принципи и конвенции*. Ето защо в него липсват пространни теоретически или обзорни художествено-критически статии в подкрепа на новоконституиращата се школа (при всичките и специфики и закъснялост спрямо Западна Европа). От друга страна, наред със знаковите имена и неповторими модернистични почерци (П. К. Яворов, Т. Траянов, Ем. Пондигмитров и др.) поле за изява получават и недотам ярките, но все пак обещаващи С. Скитник, Л. Стоянов, Й. Йовков (неговата лирика в символистичен дух е коментирана твърде често, поради което тук не и отделяме подобаващо внимание). Наред с тях присъстват и стихотворци, чиито имена с времето напълно отпадат от всякакви ценностно ориентирани оценъчни списъци и класификации³⁹.

Списание „Художник“ е творческо пространство на взаимното признаване на различието, на равнопоставеността на отделните художествени тенденции и идентичности, без това да води до „всеядие“. В резултат на предварителна „договореност“ откъс от повестта „Гераците“ (II, 7-8) стои редом до цикъла „Тайните на душата“ на Л. Стоянов, социално-политическите размисли за „двете Българи“ на Ив. Вазов, породени от нощния му излет до Костенецкия водопад – редом до субективистичните нощни „предчувствия“ на Яворов... Изобщо тук традицията съседства с модерността, реализмът с антимиметизма, явеното с притаеното. Една тенденция, която изкрystalизира в представителните книги на 1910 г. – наред със Славейковата „На острова на блажените“ и Яворовата „Подир сенките на облаците“ своето високо място ще заемат и Вазовите „Легенди при Царевец“, „Към пропаст“...

³⁹ За всички тях вж.: Василев, Й. Художник, цит. изд.

Безспорно Симеон Радев е от емблематичните автори на 1910 г. не само заради документалния му епос с класическо значение в историята на българското слово „Строителите на съвременна България”. Именно по страниците на сп. „Художник” той се изявява като литературен портретист, като критик-интерпретатор, като изкуствовед и полемист. В статията „Портретистът Симеон Радев по страниците на сп. Художник” проблематизираме майсторски изградените от възпитаника на френската импресионистична школа литературни портрети на значими поети и писатели от националната и европейската художествена словесност като Жозе-Мария де Хередия, Жан Лорен, Г. П. Стаматов и др. Авторът въвлеча както данни за социален произход, географска среда, фамилни предразположения, психологически предпоставки, родови комплекси, така и чисто художествено-естетически оценки, както и културните предпочитания на епохата. В профилиращите си импресии С. Радев използва модерен „психоаналитичен” инструментариум, метафорични сравнения, артистични асоциации, типологически обобщения. Портретите са изпълнени с блестящи наблюдения и находки, които като естетическа оценка и психобиографична плътност са валидни до днес. Говорейки за родни и световни автори, С. Радев създава *собствен критико-портретиращ език*.

Статията, която изстрелва младия арбитър на естетическия вкус С. Радев на гребена на литературнокритическите въннения (брожения), е „Д-р Кръстев като литературен критик”. Тя е публикувана в бр. 4-5, годи II (1906-1907) на „Художник”, а също така излиза и като отделна брошура. В нея авторът се изявява освен като компетентен в различните зони на изкуството познавач, и като блестящ полемист, готов да поведе принципна битка с най-авторитетното име в съвременната му литературнокритическа мисъл.

Тъкмо във времето около спирането на сп. „Мисъл”, съвпадащо с излизането на С. Радевата статия, се създава една особено изострена атмосфера на съпротивление от страна на някои литературни кръгове срещу д-р Кръстевата оценител-

ска строгост и естетическа педантичност, както и срещу фаворизиращото отношение на философа към фигурата на П. П. Славейков. Сякаш статията на младия редактор на „Художник” идва да узакони трептящата във въздуха неприязън към авторитета на авторитарния д-р Кръстев. Иначе казано „Д-р Кръстев като литературен критик” е възелът, около който се завихрят вътрешните преразпределения на литературното поле. Виждаме как на прага на 1910 г. се релативизират наложилите се опозиции млади и стари, реализъм и модернизъм, преди и сега и т. н. Специално с полемичния дар на С. Радев се занимаваме в статията „Симеон Радев спори с д-р Кръстев”, която е под печат. В разразилата се полемика става дума за два възгледа, за две идеи за литературата и нейното оценяване. Разбира се, става дума и за два коренно различни темперамента, мисловни строя, изследователски подхода, тълкувателски почерка. В крайна сметка обаче и двамата залагат на високи естетически критерии, обсъждат едни и същи имена, дискутират върху едни и същи проблеми. И ако се вгледаме детайлно в оценките, ще се уверим, че същностни разминавания по фундаменталните художествено-естетически въпроси няма.

Гиздавост на словото срещу аргументираност на съжденията, епикурейски дух срещу аскетически педантизъм, асоциативен метафоризъм на фразата срещу догматичен образ на мисълта, емоционално съпреживяване (вчувстване) срещу хладни дисекции.

Естествено всеки спор, когато е наситен с настървение и нетърпимост, стига до заслепление, до неприемливи крайности. Тръгнал от презумпцията, че д-р Кръстев е неупитлив, сух, разсъдъчен автор, С. Радев стига дотам, че му приписва и липса на художествена впечатлителност (*sensibilite artistique*).

Така или иначе статията „Д-р Кръстев като литературен критик” изиграва своята роля на прага на 1910 г. Тя разколебава хегемонията на редактора на „Мисъл” в полето на художествено-оценъчното мислене, по някакъв начин отново стабилизира вазовско-реалистичната, общественоангажирана линия в литературата.

На прага на знаковата 1910 г. сп. „Художник“ конструира собствено, различимо, разпознаваемо пространство, което и тогавашните, и днешните читатели имат възможността да обитават и прекосяват, изпитвайки духовна наслада. „Художник“ не е претенциозна естетическа или интелектуално-философска крепост, а е своеобразен *дом на изкуствата*, съграден от картините и поетите, от стиховете и мелодиите. Атмосферата, която създава това списание, е наистина различна, празнично-ритуална. „Художник“ е издание, в което „тържествува красотата“. И не е необходимо списанието да се чете „телеологично“, от началото до края. Всеки негов брой съприкосновява с различни проявления на изкуството, с паралелни художествени светове, които се пренаписват и променят взаимно. За да засияват, въпреки патината на времето, пейзажите и портретите всеки път с различна светлина и винаги да бъдат обект на вяра. Защото, застанали на кръстопътя на вековете и световите, на модите и културите, на годините и календарите, за посветените не съществува по-привлекателна илюзия от тази на литературата и изкуствата. На Рембранд и Шопен, на Алфонс Муха и Шарл Бодлер, на К. Христов и Н. Михайлов. Всички онези, с които „Художник“ така всеотдадено запознава и сближава.

Елена Борисова

ЕДНА ЕПИСТОЛАРНА ТРАГЕДИЯ: АГОНИЯТА НА МИНА ТОДОРОВА В ПИСМАТА ОТ 1910 ГОДИНА

Разглеждането на епистоларния жанр много често ни въвежда в ретроспективната машина на времето, която може да ни върне чак до реторичната традиция на античността. Запазвайки своя авторитет през Средновековието, през Ренесанса и Барока, „през XIX век той намира своите големи имена и в българската литературна, става част от духовния климат на Българското възрождане.“¹

Задачата на настоящият текст обаче не е да разгърне историята на писмото, а да проследи кореспонденцията на Пейо Яворов и Мина Тодорова от 1910 година. И то не помежду им, а всеки от тях – до друг адресат, до когото отправя думи, свързани с любовта на поета и девойката. Годината е белязана с излизането на най-голямата книга на Яворов „Подир сенките на облаците“ и също така със смъртта на Мина Тодорова.

Можем да кажем, че писмата и на двамата влизат, макар и косвено, в диалог и дописват, по свой начин, Яворовия епистоларен роман с младото момиче.

Когато мислим за 1910 година, често я виждаме например през призмата на антологията „На острова на Блажените“ на Пенчо Славейков, през антологичната стихосбирка „Подир сенките на облаците“ на Яворов и през книгата „Строители на съвременна България“ на Симеон Радев – издадени тогава. Някъде там обаче, на литературния мизансцен, отзвучава епистоларния „реквием“ на Мина и Яворов, на тяхната трагедия – физическа и духовна. Въпреки че не са си разменяли писма в този период,

¹ Маргарита Серафимова. *Жанрови идентификации на писмото (Проблеми на литературната трансформация)*

всеки един от тях се сблъсква със съдбата по свой начин. Не можем да пренебрегнем и факта, че смъртта на Мина оказва съдбовно влияние върху живота, а оттам и върху творчеството на Яворов – експлицитно изразено в неговата кореспонденция.

Достиженията до нас писма на Мина и Яворов са паметник на болезнената пустота, гротеската натуралистичност на изказа и ритуалното себезаличаване на аз-а – от невъзможността да намери утеха за душевните си катаклизми.

Още от самото си начало 1910 година е мъчителна за Мина Тодорова и във въздуха непрекъснато се усеща смъртният хлад. В началото на септември 1909 г. Мина заминава за Париж, заедно с най-малкия си брат, Никола, за да продължи образованието си. В края на февруари 1910 г., когато двамата са в Гранд опера, наслаждавайки се на „Вилхем Тел“, „изведнъж (Мина) побледнява и започва да чувства остри болки в коремната област.“² Отведена е в санаториума в Берк, близо до Париж, от където излиза в ковчег, на 12 срещу 13 юли, същата година.

Последните писма на Мина до нейния брат Петко Тодоров са писани със съзнанието, че дните ѝ са преброени, а болката нечовешка. Цялата какофония от чувства е проектирана на листа хартия и тези редове се оказват заместители на съзнателното, недоизказано устно слово и на безсилието от аритмично пулсиращия живот.

На 05.IV.910 г. Мина пише на Петко:

*Брат, Пиша ти аегнала в аеглото (...) От 3 седмици съм зае бо-
лна, имам перитонит, péritonite des jeunes filles. (...) Аз отивам то ден
на ден все по-зле и големи тегаща тегаля. Корема ти е подут, темпера-
турата ноше – над 39° и денет спада най-много до 38°.³*

От писмата, които ще цитираме, можем да проследим как Мина коренно преобръща езика, от висок: „тоето положе-

ние се влаоши много“, към нисък стил: „она, твойта сестра, грозни патила пати“, от медицинския гискурс на написаното: „имам перитонит“, към инвазията на болестта в нейното тяло: „Корема ти е подут“. Универсалният диалогичен код на тялото е вмъкнат в епистоларния код на усещането за пророческата откъдност с финалната фраза: „Че се тре брат“⁴. Въздействието на написаното постига абсурден комичен ефект посредством отелесняването на болката и наченалите кошмари от болезненото състояние.

За да я успокои и да вдъхне малко кураж на своята сестра П. Ю. Тодоров на 27. IV.910 пише:

*От Колювите и твой писма аз разбрах, че водата в корема ти
се е абсорбирала, че спиш и ядеш добре и че само температурата не
спада тъй бърже. (...) В всякой саучай Д-р Михайловски ти каза, че ти
сравнително бързо се поправяш и тези подобрения, които имаш, са
извънредно чувствителни.⁵*

Същата тази „вълшебница“ и дете с „две хубави очи“ – както Яворов я назовава – на следващия месец 5.V. 910 пише:

*Какво да ти кажем, братко Пенчо, она, твойта сестра, грозни
патила пати и още ги паца, горката. Ти не вярвай дин, га ти пишат
че она се обърнала на добре, оно така се пише, ама я попитай нея:
братко, температурата не спада и не е спадала. (...) Сега на носилки
двама те разнасят от терасите да взема въздух.⁶*

Застанало на ръба на своя живот младото момиче превръща писането си в последна изповед към своето семейство. С дните тялото ѝ отказва да функционира и постепенно атрофира:

На 30.VI.910 тя отново пише, въпреки невъзможността си:

² Милка Марковска. *Писмата на Мина до Яворов*. „Наука и изкуство“, София, 1984. с. 50.

³ Писмата на Мина, представени от Стефан Памуков, „Христо Г. Данов“, Пловдив, 1984. с. 136.

⁴ Пак там. с. 137.

⁵ П. Ю. Тодоров. Писма. Събрани съчинения. Т. 4, „Български писател“, София, 1981. с. 434.

⁶ Писмата на Мина. с. 138.

...моите крака не щат да те носят и кръста ти не държи, па и сърцебиене ти се появи, то и тия проклети бошки в корета. Пет месеца вече с висока температура, взех да не чувам хубаво, пък паметта хептен отслабна. И много анемична станах.⁷

Докато четем тези редове чувстваме безсилието на крехкото човешко битие. Прег очите ни се стопява естетизирания образ от Яворовата поезия и изкрystalизира действителността – туберкулозната, непростяваща агония на всекидневие.

В последното си писмо, от 10.VII.910, адресирано до родителите ѝ, Мина пише:

Никола ви е написал вече, че моето положение се влоши много. Онзи ден имах 40°1` треска. Доктора ти даде кинин (...) и ти намазаха корета с лавдан⁸, за да успокоят червата и другите органи, които много те болят.⁹

Разбира се Мина не спестява нищо на родителите си, около своето състояние. С подробности описва процесите в тяло:

Органите ти ниско са силно възпалени, не мога да ги похва, болят те, като че са забрали, и червата около тях именно те болят толкова.¹⁰

Като заключителен акорд в предсмъртното си писмо, вместо да успокои семейството си, тя без капка притеснение и сякаш вече изтърпнала от измъченото си ежедневие ги уверява:

И не си въобразявайте сѐ, че нищо не ти е и че ще ти тине, казват ви, че хич не ти е леко.¹¹

Три дена след това, на 13 юли, Мина вече не е сред живите. В книгата на Милка Марковска „Писмата на Мина до Яворов“ е описан ритуалът, с който Мина е изпратена в отвъдното.

Мъртвата обличат в бяла венчална рокля, бродирана от самата нея, сплитат ръцете ѝ като за молитва и поръсват около нея ароматни топлини съзи. Лицето ѝ изтънено от агонията, сега е спокойно и заобиколено от разпадените ѝ тънкоестеняви коси, прилича на изваяно от прапор.¹²

Когато прочетем горния пасаж, в съзнанието ни изкрystalизира стихотворението „Ще бъдеш в бяло“ на Яворов:

*Ще бъдеш в бяло – с вейка от маслина
и като ангел в бяло обляко¹³*

Наблюдаваме едно преливане на живота в литература, на реалността във фикцията – живот подражаващ на литературата и съществуващ чрез нея.

Така незабързва 1910 година за Мина Тодорова, под знака на една болезнена и всепоглъщаща трагедия, радикално деформирала тялото и душата ѝ. Нейните писма са изповед на задъханата интерпретация на последните дни и последните ѝ глътки въздух. Писането ѝ е несдържано, продукувано от естествено-интимното трансцендентно опиянение на смъртта. То е писане на момиче, очакващо всеки момент да бъде изтръгнато от обятията на сегашното, но да бъде помнено в неясното бъдеще, за което Яворов изиграва ключова роля. Самият поет така и не успява да види образа на любимата за последно, той остава запечатан в неговото творчество и съзнание. След този лично изживян погром нищо не е същото. Ако си позволим да мислим смъртта на Мина по юнгиански, като нова проекция на идентичността на Аз-а в Сянка, бихме могли да разглеждаме личността на Мина въплътена в тази Сянка, а на Яворов въп-

⁷ Пак там.140.

⁸ лекарство от опиум

⁹ Пак там. с. 146.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Пак там.

¹² Пак там. с. 54.

¹³ П. К. Яворов Съчинения. Т. 1 *Стихотворения*, София, „Български писател“, 1970.

лътена в Тяло – лишено от своята Душа. „Тялото превърнато в Сянка – в една трансцендентна представа за личността след трагедията на Мина – окончателно е заявило собствената си Смърт и превръщането си в Душа”¹⁴.

По особен начин Мина се явява духовен другар на Яворов. Чрез чувствата възпалени в неговата поезия той споделя с младото момиче творческия си живот, или по-точно онази негова част насочена към нея.

Образът на Мина, „не стои много високо като добродетел, авторитет и физическа сила”¹⁵, но въпреки това е силно въздействащ за любовните трепети у поета – образ, който не избледнява и до ден днешен в нашето съзнание. Интуитивната способност на жената, „често е по-висока от тази на мъжа (...), нейните чувства, винаги насочени към личното могат да му покажат пътища и начини, които неговото по-слабо изразено лично чувство никога не би разкрило.”¹⁶

Според Юнг: „никои мъж не е толкова изцяло мъжествен, че да не притежава нещо женствено в себе си” и „подчертано мъжествените хора имат неустойчив емоционален живот”¹⁷. За разклащането на емоционалния живот на Яворов можем да съдим от „Философско-поетическия дневник” и от отказа му да пише поезия. У мъжа се изгражда вътрешна психологическа структура, заложена още в неговата природа – предполагаща жената и физически, и духовно. Формата на света, в който той се ражда, е вече вродена в него като реален образ¹⁸ – това е формата на Женското у мъжа, неговата несъзнавана Анима.

*„Един унаследен колективен образ на жената съществува в несъзнаването на мъжа и чрез него той може да разбере природата на жената.”*¹⁹

Приписвайки на Мина образа на Душата, ние извеждаме нейната смърт „от другата страна на смъртта” и „отвъд гроба”²⁰ и я ситуираме в пространството на безсмъртието, на психологически назованото „отвъд съзнанието”, за което и Яворов има принос²¹. Тялото на поета е загубило своята Душа, а оттам и поезията си.

Но това е само едното превъплъщение на Мина като Душа, нека не забравяме, че в нейните писма радикално телесното е изведено на предан план, но някак все не ни се иска да погледнем на Мининия естетизиран образ през тленното, болността на тялото и неговата агония. За тази конкретна туберкуозна болнаост Яворов през 1912 година пише, в своето есе „Туберкулозата” следното:

*„Аз нямам нищо против туберкулозата, защото намирам за полезна смъртта в младост. Без болестите много красота в поезията и живота би липсвала. (...) Жаалко би било делото на мъжа, ако той винаги достигаше да го довърши в старческо поглупяване. Аз нямам нищо против туберкулозата и желая за себе си – смърт и младост.”*²²

В това есе Яворов сякаш се изповядва и загатва за своята съдба: „желая за себе си – смърт и младост”, но е принуден, подвластен на психическата си болест, да потърси радикалните мерки на самоубийството, вместо да чака, и чака туберкулозата.

1910 година за поета е преломна, не само заради излизането на стихосбирката „Подир сенките на облаците” и заради начеването на драмата „В полите на Витоша”, но и заради ра-

¹⁹ Пак там. с. 177.

²⁰ Пак там. с. 177.

²¹ Реализирайки образа на Мина в своето творчество Яворов ѝ придава безсмъртие.

²² Из дневника на Чудомир от 1947 г.

¹⁴ По Бисерка Стоименова: *Модусите на тялото: История на поетологичното съучиване в лириката на П. К. Яворов* (авторката е цитирала К. Г. Юнг Избрано. Кн. втора. Плевен, 1993, с. 167.)

¹⁵ К. Г. Юнг. Избрано, Кн. Първа, Плевен, „Евразия-Абагар”, 1993, с. 175.

¹⁶ Пак там. с. 175.

¹⁷ Пак там. с. 175-176.

¹⁸ По същия начин, според Юнг, в него са вродени като реални представи и родителите, съпругата, децата... Тези образи не представляват никакво трайно съдържание и затова се несъзнавани. Но, от несъзнаването на Яворов, са се родили стихотворения, заявяващи експлицитно както любовта към Мина, така и болката от нейната смърт.

дикалното му отричане на поезията. Сякаш Мина, със своята смърт, завлича в гроба и поетическото му вдъхновение. Това ясно наблюдаваме в писмата му до д-р Кръстев и Боян Пенев, за които ще стане въпрос след малко.

През тази година Яворов работи като артистичен секретар в Народния театър „Иван Вазов“ и сполучливо близа в ролята на режисьор на театрални постановки. На 17 март 1910 година, излиза от печат в луксозно издание стихосбирката „Подир сенките на облаците“. Въпреки осезаемите успехи на поета в България, нещо го тегли към Париж – още живата, по това време, Мина Тодорова. В средата на май месец Яворов подава заявление до Министерството на народната просвета, с което иска да бъде командирован в Париж за шест месеца и на 5 юли заминава. Експлицитният мотив за това инцидентно командироване е свързан с изучаването на театралното дело в културната столица на Европа, но вероятно всъщност Яворов е искал да бъде възможно най-близо до Мина.

На 8 юли, вече в Па дьо Кале (Франция), той пише на П. Ю. Тодоров, наясно със състоянието на сестра му:

*Ако тя е вече във от опасност веднага ще си отида, няма да ви безпокоя. Ако положението е критическо, закавам те в нейно име, позволи да я видя.”*²³

Същият ден П. Ю. Тодоров му отговаря:

*Мина отива добре. Свиждане невъзможно, понеже ще разстрои болната. Съжалявам.*²⁴

Няколко гена по-късно, на 12 юли, в пощенска картичка адресирана до Пенчо Славейков, Яворов съобщава:

*Тя (Мина) е в агония. Сега ти го казва по телефона.*²⁵

Невъзможно е да разберем състоянието на поета в този момент, но можем да предположим, че отказът от свиждане на Мина го е тормозел, особено когато на следващия ден получава телеграма от Никола Тодоров: *Ноцес се потина.*

След погребението на своята любима, Яворов е в развалини. Този момент е преломен за бъдещата му творческа равностойност.

*„До трагичната смърт на Мина сложното и противоречиво любовно чувство у Яворов, многократно и многостепенно сублимирано в лириката, финално окръглено под заглавието на книгата „Подир сенките на облаците“, попада в зоната на жанрово затихване, в подготовка и търсенето на други форми и жанрови изразявания”*²⁶

В следващите няколко месеца авторът на „Пръстен с опал“ и „Вълшебница“ изпада в депресия и можем да се убедим от писмо адресирано до д-р Кръстев от 4 септември:

*Но ето аз нямам засега нито ред (...) Тук вече два месеца откакто съм, също не съм писал.(...) В стиховете има много мъжа, те някак си ме отвращават и не ми се ще да се върна към тях. Ще подиря нещо друго.*²⁷

Един месец след това, на 10 октомври се изповядва и на Боян Пенев:

*Живя сам со скръбта си и не искам да я лекувам.(...) Стиховете ме отвращават почти. В тях не може да се каже всичко”(...) Работата е, че аз имам нужда да се изкажа по-натъжно и по-ясно. И за това трябва да подиря друг жанр. Но поите страдания са толкова реални, че никакво тяхно художествено въплъщение не може да те удовлетвори.*²⁸

Останал сам, сред своята нестихваща болка, Яворов проектира целият си сякаш творчески потенциал във своя „Фи-

²⁶ Надежда Александрова. Яворов между Мина и Лора (знаци на съдбата), В сборника: Литературни култури и социални митове. т. 2, С, 2005, с. 55.

²⁷ П. К Яворов, Събрани съчинения, т. 5, с. 77.

²⁸ Пак там, с. 216.

²³ П. К Яворов, Събрани съчинения, т. 5, с. 123.

²⁴ Летопис, с. 417.

²⁵ П. К Яворов, Събрани съчинения, т. 5, с. 110.

лософско-поетически дневник” започнат ден след смъртта на Мина. Дневник, написан с кървавите сълзи от разбитото му сърце, от който извира самотността и безперспективността на измъченото същество: *...къде сега? За кого сега?*²⁹. По-надолу продължава: *Аз дишах и гледах чрез тебе. Аз живях за тебе.*³⁰

Нахлулите спомени засилват още повече присъствието на ужасните сенки в агонично-хлипащата му душа, която не е в състояние да се отърси от присъствието на Мина. И сякаш съвсем естествено в дневника се прокрадва идеята за смъртта:

*Един гроб бе затъналият мястото от лявата страна на твоя гроб... (...) То бе едно място, което ти принадлежеше. (...) Един чужденец бе погребан в тоя гроб – и едно цвете беше цъфнало на твоя... (...) Цветето на нашата любов.*³¹

Сред руините на своята трагедия Яворов достига вътрешен катарзис: *Душата ти е жадна за молитва.*³² Няколко месеца по-късно, на 22 октомври, поета пише до Михаил Арнаудов за ролята на своя дневник:

*Работейки го, аз исках да изживея с него своята криза: като пишеш за болката си, сякаш се освобождаваш от нея. С тоя дневник мен ти олекваше, давайки изход на колебанията си, на съмненията си.*³³

В съдържанието на дневника Яворов изплаква цялата си тъга и желание да сподели някому терзанията си. Той е важен за осмисляне на психическото му състояние и опит за преодоляването на кризата.

След дългото творческото затишие наблюдаваме промяна у все още лабилния поет. В писмо до г-р Кръстев, от 15 ноември, ние ставаме свидетели на събдовното му скъсване с поезията:

²⁹ П. К. Яворов, Събрани съчинения. Преводи, писма, материали. т. 5. С. „Български писател“, 1960. с. 646

³⁰ Пак там

³¹ Пак там. с. 650-651.

³² Пак там. с. 657.

³³ Найденова Стоилова – П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му, М. Арнаудов. Към психографията..., с. 434. С, 1987.

*Аз пиша една драма в пет действия... (...) Собствено пред мен изпъкна една трагедия.*³⁴

Започналата и търсена промяна, се отразява зле на психиката на Яворов. Вгълбен в своята драма, той забравя за света около себе си:

*Живея като в някакъв кошмар, от една седмица пиша всяка нощ от 10 до 4 или 5 часа.*³⁵

„В полите на Витоша” излиза на следващата година. Освен че драмата е професионално издържана, тя е отглас на съдбовната 1910 година и разкриваваща изповед на поета Яворов.

Наясно сме, че трагедията на Мина няма как да не остави своите следи в творчеството на големият български поет. Тя е катализатор на залежалите вътрешни стихии, на борбата за преодоляването им, изкристализирала във Философско-поетическият дневник и в драмата.

Самият Боян Пенев, когато разбира за смъртта на младото момиче, пише на Яворов на 31 август:

*Аз нямам думи да те ободрявам – и не вярвам, че спомена за станалото ще избледнее някога в паметта ти. Ако си почувствал гъбината на тая трагедия – изживей я. Колко бих желал да я изживееш не като поет, а като човек.*³⁶

Действително, Яворов изживява болката си като поет. Използва писането като отдушник на своята самотност и отчаяност, но именно на тези интровертни борби се дължи и силата на неговото творчество – преливащо от живота към литературата и обратно.

³⁴ П. К. Яворов, Събрани съчинения. Преводи, писма, материали. т. 5. С. „Български писател“, 1960. с. 165.

³⁵ Пак там.

³⁶ Найденова, Стоилова Г. – П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С. 1987, с. 428.

Писмата на Яворов се опитват да „запълнят разриба между живеене и литература, те компенсират недостига на съществуване, като интерпретират втората реалност на Душата, в която възниква писането.”³⁷

Писмата на Мина са опит за безпомощно вкопчване в живота, но и примирение с него. Те са „моментна снимка на чувството” (по изразу на Славейков)³⁸, на трансформацията на езика, дълбаещ в кладенеца на съзнанието, извеждайки неприкритото желание за естественост – момент, когато човек няма какъво да губи, освен себе си.

Моята епистоларна 1910 година е година на промяната, на ненавременната смърт, на събобната предопределеност. Белязана с писмата на Мина Тодорова и Пею Яворов, тя вече не е същата. Трагедията, преминаваща от единия към другия, като през скачени съдове е и трагедия на културната ни памет – която все още помни възхода и края на една любов.

Литература

Александрова 2005: Александрова, Надежда. *Яворов между Мина и Лора (знаци на съдбата)* – в: сборника *Литературни култури и социални митове*. Т. 2. „Нов български университет” София, 2005.

Дойнов 2005: Дойнов, Пламен. *Писмата и писмото на Яворов*. – в: сборника *Литературни култури и социални митове*. Т. 2. „Нов български университет” София, 2005.

Марковска 1984: Марковска, Милка. *Писмата на Мина до Яворов*. „Наука и изкуство”, София, 1984.

Найденкова-Стоилова 1987: Найденкова-Стоилова, Ганка. *П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му*. „БАН” София, 1987.

Памуков 1984: Памуков, Стефан. *Писмата на Мина*. „Христо Г. Данов”, Пловдив, 1984.

Серафимова 1999: Серафимова, Маргарита. *Жанрови идентификации на писмото (Проблеми на литературната трансформация)* – в: сп. *Литературна мисъл* (бр. 2, 1999.)

³⁷ Пламен Дойнов – Писмата и писмото на Яворов. В сборника: *Литературни култури и социални митове*. т. 2, С, 2005, с. 35.

³⁸ Маргарита Серафимова. *Жанрови идентификации на писмото (Проблеми на литературната трансформация)*

<http://www.slovo.bg/old/lit-mis/199902/mserafimova.htm>

Стоиценова, Бисерка: *Могусите на тялото: История на поетологичното случване в аириката на П. К. Яворов* в – Електронно списание LiterNet, 13.08.2001, №8 (21) <http://liternet.bg/publish2/bstoimenova/iavorov.htm>

Тодоров 1981: Тодоров, Петко. *Писма*. Събрани съчинения. Т. 4. „Български писател”, София, 1981.

Яворов 1960: Яворов, П. К. *Събрани съчинения в пет тома: Т.5: Преводи, писма, материали*. София. „Български писател”, 1960.

Яворов 1979: Яворов, П. К. *Събрани съчинения в пет тома: Т.5: Писма. Автобиографични материали*, „Български писател”, София, 1979.

Яворов 1970: Яворов, П.К. *Съчинения. Т. 1 Стихотворения*, София, „Български писател”, 1970.

Юнг 1993: Юнг, К. Г. *Избрано*, Кн. Първа, Прев. Марина Бояджиева, Плевен, „Евразия-Абагар”, 1993.

Чудомир. Дневник, <http://liternet.bg/publish2/chudomir/dnevnik/1947.htm>

Михаил Негелчев

ТРАГИЧЕСКИЯТ ДИАЛОГ ЯВОРОВ – МИНА ПРЕЗ 1910 ГОДИНА

Биографически етюд

I.

Образованият читател/слушател на този биографичен етюд би се препънал, би се стъписал дори, още от заглавието. Какъв диалог Яворов-Мина през 1910 година? Та нали през тази година те не си разменят дори писма, нали през цялото това време тече двегодишният срок, уговорен от тях след събонония разговор в софийската *пипиниера* – две години, през които няма да се виждат, да си пишат, да се опитват по какъвто и да е друг опосредствуван начин да си дават знаци един за друг? Нали нямаме запазени биографически свидетелства, че те са нарушили по някакъв начин този съвместно поет строг запрет – поне до началото на юли, когато Яворов прави опити да посети тежко болната Мина в пансиона Берк на френския атлантически бряг. И нали през първата половина на годината Мина вече е във Франция (а за Франция тя е заминала още през септември 1909 г.), в Париж, където учи в Сорбоната и придружавана от брат си Кольо радостно се отдава на разнообразието на парижкия културен живот? И когато Яворов най-после пристига във Франция за своята нова шестмесечна командировка, Мина вече е в агония и на 12 срещу 13 юли през нощта умира... Какъв ти тук диалог при това съзнателно отдалечаване един от друг, при това трагическо разминаване във времето и пространството ?!

И все пак, аз настоявам точно на тази дума, в стремежа си да опиша двойния биографически сюжет от 1910...

И без да сме чели прекрасната книга на Ролан Барт „Фрагменти от един любовен дискурс”, знаем и от личния си опит,

че при една насилствено прекъсната любов другият е непрекъснато наличен, ти си наистина в непрестанен диалог с него. Велската илюзия на любовта е и в това, че отсъстващият е видим, този, с когото сме разделени, е всъщност винаги до теб, при това не само мечтан и въобразяван – а някак зрим и телесен, сякаш може да бъде докоснат и дори притежаван. Но не, ето тук вече илюзията може да бъде разрушена.

Ето така, вълнообразно, със смяната на усещанията за наличност и тотално отсъствие, се движи този диалог. Но той наистина е извънредно активен, интензивен диалог. И още по-мощна е неговата интензивност, когато раздялата е самоналожена и от двамата, когато и двамата познават страданието на другия, когато не само единият е потърпевш от това отдалечаване.

Впрочем, точно така строи Михаил Кремен трите глави от своето повествование в първата част на „Романът на Яворов”, носещи интересувания ни сюжет: „Змейнова сватба”, „Смъртта на Мина” и „Парижкия дневник и „В полите на Витоша”. Ето, Мина пътува с брат си с влака за Париж, мярва се станцията Нанси – та това е градът, така свързан с нейния любим Яворов. В съзнанието на Мина непрекъснато звучат словата от стихотворенията и писмата на Яворов. Връща се тя отново и отново към фаталната им среща в Пипиниерата, наистина отново и отново повтаря своите и неговите реплики; прибавя нови, осмисля дадения обет. Но в същата активна позиция е и Яворов – независимо от така поглъщащата го работа в театъра през първата половина на 1910 г., от гражданските вълнения на писателите от „Мисъл” и на техния нов приятел г-р Кръстьо Раковски около техния протест срещу доминирания от С.С.Бобчев и руски черносотници Славянски събор в София. (В поредицата от протестни публикации е уводната статия на Яворов във в. „Камбана” от 16 юни със заглавие „Македония и Славянски събор”. Тази статия бе „забравена” и невключена в иначе пълните събрани съчинения на поета от социалистическия период – нейната антиимперска същност стряскаше апологетите на новата съветска комунистическа

империя.) Та, независимо от тези така поглъщащи човека мъжки занимания, вътрешният диалог на Яворов с Мина – всичко наоколо му напомня непрестанно за нея – също е непресекава. И тук се прибавят все нови и нови реплики – само потокът на свързаните с нея стихотворни цикли е пресекнал. Яворов вече е направил и издал своята окончателна, представителна книга с „отбрани стихотворения“, реализирал е тук своята идеология на единствената книга. (Вж. по този въпрос текста ми „Подир сто лета“ от в. „Култура“).

Без да приемаме едно към едно белегизациите на Михаил Кремен, трябва да кажем, че и двамата очевидно не спазват докрай поетното общо задължение за блокиране на любовния диалог. Припомням знаменития пасаж от писмото на Яворов до Мина от 9 юни 1909 г., където е формулиран окончателно взаимния запрет: „От денят, в който един от нас напусне София, ние трябва да престанем да съществуваме един за друг. Аз те моля, оттогава нататък никога да не ми пишеш, като същевременно те предупреждавам, че и да би ми писала, няма да получиш отговор. Това ще бъде едно голямо добро и за двамата ни (...) Нека всеки от нас се чувства свободен. И който през тия две години спаси някакъв остатък от „любовта“ си, нека се намери, на 18 юни 1911 година, 8 ½ ч. веч., в Пипиниерата, на същото място, дето приказвахме снощи. Не се ли яви втори, нека дошлият не го чака дълго и нека му пожелае в душата си щастие. Късна се в тебе, аз няма да променя и ще изпълня до последна буква това условие!“ Но точно една година по-късно Яворов нарушава обещата и усилено се стреми към Мина, към санаториума в Берк. Сложетът добива ускорение, върви към трагическата си развръзка. Мина умира без Яворов да успее да я види жива отново. Така днес отбелязваме не само сто години от издаването на „Подир сенките на облаците“, но и траурното събитие един век от смъртта на Мина, точно в тези дни на юли.

И точно тук се случва най-парадоксалното: диалогът не само не секва, но и *post mortem* на единия от любещите се, той добива нови измерения, звучи още по-драматично, изразява се във важни текстове на Яворов – неговият „Философско-пое-

тически дневник“, многобройни писма и драмата „В полите на Витоша“. Смъртта на единия също не е окончателна раздяла. Смъртта сякаш ги свързва още по-силно. Нещо повече: именно това е окончателно. И траурното събитие поражда едно събоносно за българската литературна история решение: именно смъртта на Мина е поводът Яворов да обяви отказа си от писане на поезия, да заяви, че след преживяното поезията е загубила смисъл за него, не е в състояние вече да го изразява. И е време да обърнем внимание точно сега, сто години по-късно, на величието на този отказ.

Но нека се вгледаме и в причинителя на смъртта на Мина, в тази нейна болка в стомаха, която я мъчи месец след месец, в този нейн загадъчен *Peritonite des jeunes filles* (перитонит на младото момиче), една диагноза, която звучи по-скоро образно и към която френските лекари по-късно прибавят още една възможна диагноза: „туберкулозен менингит“. Ние, мъжете, се страхуваме да се вгледаме в болестите, но литературоведите поправят тази слабост. Така в книгата си „Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история“ (2002 г.), в главата за любовните триъгълници, Миглена Николчина пише в пасажа за триъгълника *Яворов между Мина и Лора* следното: „Около Яворов се концентрира и филтрира трагизма: Мина умира от самото си неземно свършенство, креещ ангеличен цвят, недокоснат от сексуална гънс; Лора умира от екстремностите на страстна плът и като призрак лек повлича поета със себе си“. В този пасаж, независимо от афирмативната интонация, има лека ирония към литературноисторическите схеми. Защото на следващата страница се прибавя крайно неочаквано: „в тези геометрии, където мъжко-женските иерархии се припокриват с иерархиите на жанровете и на отношенията творец-творение, трудно може да се намери място за сюжети като абортът на Мина, който навярно утежнява състоянието и“. В свой кратък текст, четен на конференция и със заглавие „Романовостта на Яворов“, колегата от Нов български университет Биляна Курташева също пише за тази наша готовност да четем тази трагедия през мъжкото възприятие: „Склонни сме например да възприемаме смъртта на Мина през очите на Яворов, през ви-

соката, обезпътена, почти мистична стилистика на неговия философско-поетичен дневник. Но тази смърт има и друго лице, по-прозаично и по-ужасно, азонията и е изказана и през други езици.” И прибавя под линия по повод евентуалната неспособност на родителите да „разберат сериозността на положението”: „Или много добре го разбират, но искат да го потулят и обезопасят”, като е цитирано и твърдението на Миглена Николчина за „аборта на Мина”. Под ръководството на Биляна Курташева, студентката от НБУ Елена Борисова представи на нашата конференция за 1910 г. текста си „Една епистоларна трагедия: азонията на Мина Тодорова в писмата от 1910 г.”. И тук вече е очертана изследователска задача, вече съвсем близка до вътрешната тема на нашия етюд: ”Задачата на настоящия текст обаче не е да разгърне историята на писмото, а да проследи кореспонденцията на Пейо Яворов и Мина Тодорова от 1910 година. И то не помежду им, а всеки от тях – до друг агресат, до когото отправя думи, свързани с любовта на поета и девойката.” И отново Елена Борисова е възгледана примно в страданието, в болестта на Мина.

Нека възприемем изреченото от Миглена Николчина не само като една биографическа хипотеза, но и в един образен смисъл. Т.е., абортиран е не само и не толкова някакъв (евентуален) конкретен плод на физическия любовен акт. (Ако е имало такъв, то той чувствително проблематизира досегашния утвърден образ на Мина в цялата тази история.) Смъртта на Мина идва и защото е направен опит да бъде абортирана *самата любов*. Това предопределя продължителното физическо страдание на най-деликатните и сакрални области на тялото на жената. Така тази смърт е най-крайният и най-трагически момент от диалога Яворов-Мина през 1910 г. Но кой може да измери кое е „най-крайно” и „най-силно” в този общ, единен трагически биографичен сюжет?

В диалогично напрегнатите текстове от втората половина на 1910 година е вграден и гласа на Мина, възпроизведени са жестовите и. Най-красивото прощаване с любимата в българската литература, прощаване в някаква степен останало езотерично!

Целият Философско-поетически дневник, писан трескаво

в дните след смъртта и погребението на Мина, между бденията на гроба ѝ в Бианкур и беседите с брата на Мина Кольо, е едно обръщение към Мина, един неин синтетичен портрет, едно изповядване в любов.

Ето неговото *Начало*:

„И когато аз се опомних и повярвах, че ти си изгубена на земята за мене, аз се спрях и попитах: къде сега? За кого сега? Аз никога не те погледнах с окоето на мъж. И ако мечтаех, аз мечтаех само да бъдеш, да те зная, че си, да гишам, да живея! Тук е великата мистерия на съдбата.

Ти ме попита веднъж, защо те любя.

И аз не знаех защо.

Аз никога не те пожелах като жена. Аз никога не те погледнах с окоето на мъж.

И все пак аз те любех. Аз гишах и гледах чрез тебе. Аз живях за тебе.

Всяка моя мисъл, всяко мое дело беше от тебе и за тебе.

Ти бе началото на всяко мое движение. Ти стоеше в края на всички краища, додето можеше да види окоето ми.

Аз не помнех да бях живял преди да те бях видял. Не, аз не помнех, да не съм те знаял някога.

Бъдещето – аз го наричах с твоето име. Бъдещето и миналото.”

И по-нататък:

„Тя беше – и вече я няма. Тя мина през живота както минава... Тя беше дошла само за това, – тя, мина. М и н а.”

И още:

„И на тия две хубави очи аз бях изпял една песен. И на нейната малка ръка аз бях турил един пръстен.

И нашите уста се бяха слели в една целувка, която беше една клетва.

(...) То беше денят Благовещение.

Блага вест я нарекох аз в своя живот.”

Би трябвало да възпроизведа тук целия неканоничен и наистина сякаш непредназначен за печат текст, за да проследим това редуване на „ми” и „тя”. С тази уникална творба Яворов

наистина излиза извън жанрови системи, бих казал дори извън литературата. Но и не трябва да четем тези страници единствено като свидетелство за психологическо освобождаване от едно трагическо състояние на духа. Днес, след сто години, наистина разбираме, че поетът е трябвало да напусне мерената реч от гениалните си стихотворения, че е трябвало да твори нови форми и изразни средства, за да въплъти любовта си – няма да кажа „погубена“, защото един такъв текст е самата любов в неин уживителен синтез.

Не трябва да се подвеждаме в посоката на биографически буквализъм, когато следим мотива „не те погледнах с очите на мъж“. Тази формула просто означава, че Мина е било гледана по свършено друг начин в сравнение с гледането на всички останали прекрасни жени. Че е била докосвана с емоция, която е превръщала в любовното проникване в най-висшю слияние на душите.

И тук сме длъжни да разсеем една литературноисторическа илюзия, наложила се след като Яворов пренаглежда в 1914 г. предсмъртно „Подир сенките на облаците“ и преназовава част от стихотворенията си. Илюзията е в това, че серафическите, светлите стихотворения се свързват с фигурата на Мина, а „знойните“, тъмно-еротическите, носещи и обвинения в плътски-обсебващата роля на жената в битието на мъжа – с личността на Лора. Естествено, голямо насилие и буквализъм би било да търсим навсякъде конкретно биографическа и автобиографическа основа. В тази поезия образите на жената са вътрешно противоречиви и многообразни. Не се възпроизвеждат един-единствен или два типажа, още по-малко една индивидуалност, едно единствено любовно поведение. И все пак, ако има мощно женско присъствие – това е Мина, единствено Мина. Няма корпус от стихотворения, свързани с Лора. Безсмислица е противопоставянето на „Минини“ срещу „Лорини“ стихотворения. Безсмислица е и въобще „разпределянето“ на по-ранни Яворови стихотворения върху други жени. Мина и само Мина.

Най-голямото доказателство за това е, че след смъртта на Мина Яворов прави наистина ритуален отказ от писане на стихотворения, на поезия. Или по-точно: пише едно единстве-

но, прощално стихотворение, което някак остава извън литературоведското внимание.

Ето това наистина *последно* Яворово стихотворение:

*Невинност свята – орхидея
На звездни самоти...
Иди, мечта, иди при нея, –
Идете, хиляди мечти!
И нека в нейната обител
най-смелата от вас
замести ангела-хранител:
да бди тревожно всеки час.
И там – стирени монахини
с наведени очи –
богослужете дни, години:
сред благовонност и мечти...
Иди, мечта – мечти, носете
Сняг – алали в ръце...
На такът кървав цветовете
остават в тоето сърце!*

(Стихотворението остава непубликувано приживе; то очевидно е и тематично и генетически свързано с философско-поетическия дневник; за пръв път го публикува Михаил Арnaudов в своята книга за Яворов от 1934 г. – по запазен от Александър Паскалев препис.)

Това стихотворение е не само последно, то е наистина и уникално в творчеството на Яворов със своя характер на своеобразен компендиум на образността от тази поезия. Но най-вече с жеста на окончателност, със самата пространствена конфигурация към отвъдното, която се гради тук, както и с клетвената единственост на цветния образ от поантата. Но за всички това след малко, на финала на този еплог.

Преди това – няколко думи за отказа от поезия. Яворов наистина го прави и чрез Дневник-а, и чрез стихотворението „Невинност свята – орхидея“, но и чрез много пасажки в свои писма

до приятели и литературни съмишленици ритуално и пределно видимо. Странно е само, че някак литературната история не го е запомнила. Яворов свидетелствува за самия себе си: повече не съм поет, занаятчийство няма да пиша поезия. И наистина го прави. Смъртта на Мина е трагическия предел във възможността и творческото удоволствие да се изрази в поезия любовта, единствената любов, да се постави тя в сърцевината на битието и да се противопостави на смъртта. Но всичко това вече е направено с „Подир сенките на облаците” и Мина е възградена в тази велика книга. Въплътеното не може да бъде нито продължено, нито направено още един или много пъти. Затова: дотук с поезията, ще се търсят нови жанрове, нови способности за себеизразяване. И най-вече в драмата, също евентуално и в прозата. Но „В полите на Витоша” отново ще бъде възградена Мина, този път трагедията ще бъде „обективирана”.

Едно от най-силните свидетелства за ритуалния отказ от поезията е в писмо до Боян Пенев от 10/23 септември 1910 г., все още от Париж:

„Стиховете ме отвращават почти. В тях човек не може да каже всичко, ако не е принуден и да престорят всичко. (Впрочем, още като пиша това, аз чувствавам, че смесвам две неща, които не трябва да се смесват.) Работата е, че аз имам нужда да се изкажа по-напълно и по-ясно. И за това трябва да подиря друг жанр. Но моите страдания са толкова реални, че никакво тяхно художествено въплъщение не може да ме удовлетвори.”

II.

Движим се във втората част на този епюг, съвсем близо до текстовете, до образната тъкан на стихотворните творби. По необходимост каталогизираме, изброяваме, трупаме...

Връщаме се към последното Яворово стихотворение „Невинност свята-орхидея”. Веднага, още при първо четене, можем да отделим няколко ключови образа: „Невинност свята”, „орхидея”, „звездни самоти”, „мечта/мечти”, „ангел-хранител”, „сняг-лилии”. И естествено „макът кървав” в „моего сърце”!

Наистина имаме усещането за нещо вторично спрямо цялата Яворова поезия; Това стихотворение се възправя срещу нея, съотнася се към огромния корпус на „Подир сенките на облаците” като едно към едно – някак смислово равноправно, независимо от разликата в обемите. В „Невинност свята-орхидея” имаме обобщение и сложна трансформация на ключови образи; Осъществено е чрез преобръщане финално затваряне на смислите.

„Иди мечта, иди при нея...” – подобно на образите и конструкции от „Песен на песента ми”, на толкова стихотворения с образа на „душата”, а и на други подобни стихотворения с образи на някакво алтер егo, на някаква идеална същност на поетовата личност, обособена, отделена, тук това е **мечтата, мечтите**. А **мечтата**, това тук е всъщност вече завършената, някак абиографична, капсулирана **любов**, изпратена окончателно в нейната „**обител**”, в откъснатото и идеално пространство. И всичко това е една могъща трансформация, метаморфоза, преображение.

Нека сега направим един преглед на първичното битие на ключовите образи от „Невинност свята-орхидея” в Яворовата поезия. Например разнотипните употреби на образа на **ангела**, но паралелно и с други образи. Ето финалът на „Блян”:

*И дебният ангел тих ще угаси
звездите в тодри небеса*

Ангелът ще бъде не само ангел-хранител на любовта, но и самата любима, например в „Пред щастие”:

*Пред мене ангел ще предстанеш, –
о щастие и радост –
о щастие и радост на всегда.*

Тук, в това стихотворение намираме една ранна модификация на образа от плантата на **последното** стихотворение, на стихотворението-отказ от поезията (припомням: „ти – кървав свят на любовта”). Конструкцията „любовта остава

в сърцето като рана” откриваме и в стихотворението „Затмение” (чийто смислов център е стихът „моята любов ти гнес уби”):

*Заслужва тя, в презрѣдките на гроба,
помена с добро: тя бе кристал
от чистота. Заслужва тя без злоба
спомена в сърце – и той ще таей
в сърцето ти, навеки люта рана...*

А по-горе откриваме и един синонимен „образ на любов мечта”; това е умрялата, заспалата любов мечта, убита и от-речена, отхвърлена:

*Тя сякаш спи заспаа под воала
на лазурния си тайски блян...*

В „Не си виновна ти” смисълът е още по-конкретно близък до употребите в „Невинност свята-орхидея”:

*От тебе исках аз да бъдеш огледало
На моята мечта сред ясна самота*

И още: „прашните мечти”, „хладен блян”, „моя снежен сън” и „ледени мечти”. И в предишни стихотворения срещаме („огън-рана”, „прах-земя”, „живота-път”), и тук, в „Не си виновна ти”, ни връхлитат („прах-земя”, „радост-горестта”) предпочитани своени образи, каквито отново помним от последното стихотворение – „невинност свята-орхидея”, „сняг-лилии”.

Продължаваме с този презлед на прешедстващите ключови образи. На „звездни самоти” в „Демон” съответства „горда самота\впризвездния предел”.

В „Благовещение”:

*Прохладен вѣх на ангелско крило
О ангел, о дете,
Завирен вѣх от ангелско крило
Душата ти бленува и тѣчи*

„Ще гойдеш ти”: „спасител-ген”

Естествена е наситеността с близки образи в „Пръстен с опал”: „мечтата ти е очарована робиня / на моята гуша, която те зове”; „в съня на твоите шестнадесет години / гуша те възжела и похити”; „заря-невинност всепобедна”; „слияние в един вълшебен блян”. В стихотворението „Обичам те”: „като на ангела сънят”. В „Не бой се и ела”: „тъмни самоти”, „леден мраз”. Още по-силен акцент в „Проклятие”:

*Душата ти, жена, душата ти бе храм
На стелите мечти и светли вдъхновения.*

Разбира се, в „Две хубави очи”: „душата на **ангел** и демон”. И последно от този бърз презлед, от „Ще бъдеш в бяло”:

*Ще бъдеш в бяло – с вейка от маслина
И като **ангел** в бяло облакло.*

Най-малко тринадесет (13) стихотворения са включени в този интертекст. И то всред най-значимите Яворови творби, наистина от *циклите на/за Мина*. При създаването на „Невинност свята-орхидея” е проявена не само особената, твърде специфична поетова памет за собствена поезия, но са извършени наистина и съвсем съзнателни радикални трансформации на образи, мотиви и групи смислови цялости.

И „най-важната”, „основната”, „тази”, която символизира окончателността, отказа, затварянето: гигантското преобръщане на основната пространствена мегаконструкция в тази поезия...

Множество стихотворения от „Безсъници” и „Прозрения” лирическият Аз, мъжкият персонаж от любовния диалог, е

положен в призматичните пространства на мраз и самота, и един от моментите на трагизъм е в невъзможността женският персонаж (с различни основания) да го последва, също да пребивава **там**, в отвъдните селения, в постигнатото след *прозренията*. Сега, в „Невинност свята-орхидея“, местата, ролите са разменени, гледната точка вече е „отдолу“. Аз-мъжът остава в битовото, всекидневното пространство; той е радикално отелесен, кърваво-видим именно след смъртта на любимата. А тя е в пространствата на „звездни самоти“, където е окончателно изпратена, на вечно съхранение и любовта-мечта. А в тукашното, в предметно-телесното:

*На такъв кървав цвят
Остават в поето сърце!*

Всичко това не е поредна реализация на общия декадентски вид за **мъртвото момиче** (трагическата лирическа поема „Офелия“ на Артур Рембо), за мъртвата любима, мъртвата принцеса, царица, намерил израз в толкова творби на българската поезия – например „Regina Mortua“, 1909 година, на Теодор Траянов. С «Невинност свята-орхидея» Яворовият общ лирически сюжет внезапно и трагически завършва и тук наистина имаме и съвсем конкретна биографическа основа. Сюжетът е личен, уникален, единствен – особено с този финал.

И все пак, наистина ли това е *последното* стихотворение?

В предсмъртната си година, между 30 ноември 1913 и 16 октомври 1914 година Яворов декларира едно свое наистина последно свръх-задължение: да създаде в памет на Лора стихотворна сбирка «книга за Нея», един цикъл сонети под надслов „Некролог“, както свидетелства Асен Златаров. Но този проект не само не се реализира, той просто не може да се осъществи; Той е не само от един друг сюжет, изискващ съвсем друг разказ. Той също е отвъд поезията. И по-конкретно реализацията му е минималистична, частична: това е пренареждането на „Подир сенките на облаците“ от 1914 година, преименуването на „Стон“ в „На Лора“ и поставянето на датата от Драгалевския

манастир отдолу, написването на общото посвещение също за Лора върху контра-титулна страница на редактирания екземпляр. Проблемът е, че самата книга с „отбрани стихотворения“ вече е наистина от предишен живот, че след ритуалния отказ от писане на поезия (след смъртта на Мина) е настъпило отчуждение и от собственото творчество (след смъртта на Лора), т.е. процесът е двустепенен. Издателят, приятелят Александър Паскалев свидетелствува: „Когато, вече ослепял, той прочиташе „Подир сенките на облаците“, за да я приготви за посмъртно издание, каза ми при една разходка по „Цар Освободител“, че сбирката му правела впечатление на красива роза, която обаче е изгубила аромата си. Това вече бяха моменти, когато сътворената красота през минал живот беше далеч от твореца си, разбил същия този живот.“

Диалогът Яворов-Мина от 1910 г. е един от същностните сюжети в общите индивидуални и колективни усилия за съграждането на голямата социокултурна фигура на Яворовата литературна личност.

КРЪСТОПЪТНАТА 1910-а. ИТАЛИАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА И НЕЙНАТА РЕЦЕПЦИЯ В БЪЛГАРИЯ

Първото десетилетие на XX век е динамично време за италианския културен живот. Това са безметежните предвоенни години – италианската *Belle époque*, когато Пучини триумфира със своите блестящи опери, прохождащата киноиндустрия произвежда първите големи исторически филми,¹ а театралната сцена е във властта на Габриеле Д'Анунцио и Елеонора Дузе. Този своеобразен културен подем става възможен в условията на относителна икономическа стабилност и външнополитическо спокойствие, каквито успява да осигури правителството на Джовани Джолити.² Неговото управление сполучливо се характеризира като „скромно и по домашному щастливо време, когато лирата има златно покритие, чувствата са по-спокойни и изтънчени, а държавните служители – по-честни.“ (Прокачи 2004: 378) Опозиционно настроените политици и интелектуалци (в това число и Д'Анунцио) наричат Италия при управлението на Джолити със снизходителното-ироничното „Италиета“. Те протестират срещу прозаичната, малодушна и лишена от героизъм действителност като пропагандират националистически идеи и политика на колониална експанзия.

В литературното пространство от началото на века са концентрирани разнопосочни тенденции – социална, декадент-

ска, религиозно-мистична, футуристична, кренуколарна... В него съжителстват имената на такива разнополярни автори като Джовани Верга, Луиджи Капуана, Антонио Фогацаро, Грация Делега, Лоренцо Стекети, Луиджи Пирандело, Джовани Пасколи, Гуидо Гоцано, Едмондо де Амичис, Матилде Серао, Филипо Томазо Маринети, Алдо Палацески, Габриеле Д'Анунцио, Ада Негри, Емилио Салгари. Повечето от тях са достатъчно ярки и емблематични, за да задават посоки в националната литература. Тази поливалентност на италианския литературен живот от началото на века особено отчетливо се илюстрира от годината 1910-а. Предходната 1909-а минава под знака на възторга и скандалите, последвали прокламирания „Манифест на футуризма“ от Филипо Т. Маринети във френския вестник „Фигаро“. Разглежданата 1910-а е доста пъстра и наситена с литературни събития. Тогава излиза комедията „Светиците на Сицилия“ (Lumie di Sicilia) от Луиджи Пирандело. Веристът Луиджи Капуана издава сборника със сицилиански разкази „В страната на цветовете“ (Nel paese della zagara). Поетът Алдо Палацески, по това време под влияние на футуризма, издава стихосбирката „Подпалвачът“ (L'Incendiario). След време Палацески се утвърждава като баща на неоавангардизма в италианската литература. През споменатата година излиза и второто издание на сборника „Общителни поеми“ (Poemi conviviali) от Джовани Пасколи. Ада Негри отпечатва автобиографичната си стихосбирка „Из дълбините“ (Dal Profondo).

И 1910-а си има своя литературен манифест. На 1 септември в ежедневника „La Stampa“ критикумът Джузепе Антонио Борджезе публикува рецензия със заглавие „Кренуколарна поезия“, която се фокусира върху творчеството на трима съвременни автори – Марино Морети, Фаусто Мария Мартини и Карло Куавес. От тази публикация тръгва в обращение терминът *кренуколаризъм* за означаване на новопоявилото се течение в италианската поезия. В жанра на романа двете знакови явления през 1910-а са „Лейла“ (Leila) от Антонио Фогацаро и „Може би да, може би не“ (Forse che sì, forse che no) от Габриеле Д'Анунцио.

¹ Quo vadis?, реж. Енрико Гуациони, 1912; Последните дни на Помпей (*Gli ultimi giorni di Pompei*), реж. Марио Казерини и Елеутерио Родолфи, 1913; Кабирия (*Cabiria*), реж. Джовани Пастроне, сцен. Г. Д'Анунцио, 1914.

² Giovanni Giolitti (1842 – 1928) – министър-председател на Италия в периодите 1892-93 (при крал Умберто I), 1903-05, 1906-09, 1911-14 и 1920-21 (при крал Виктор Емануил III); времето на неговото управление днес се определя като *Età giolittiana* (Ерата „Джолити“)

Интересно е да се проследи каква рецепция среща у нас буеният литературен живот в Италия от началото на XX век. Кои автори се превеждат и обговарят в българското литературно пространство? Каква е преводната рецепция на италианската литература конкретно през 1910-а?

До 1910 г. българският читател е запознат с отделни произведения на христоматийни автори от величината на Данте, Петрарка, Бокачо, Торкуато Тасо, Лудовико Ариосто, Карло Голдони, Виторио Алфиери, Джакомо Леопарди, Уго Фосколо. От изброените в началото съвременни автори напълно непознати за читателската аудитория остават колоси като Джовани Верга, Луиджи Капуана, Луиджи Пирандело, Антонио Фогацаро, Грация Делега, Филипо Томазо Маринети, както и поетите-крепусколаристи.

Името на Джовани Пасколи се споменава в преводен очерк за италианската литература, препечатан от английското списание „*Athenium*”,³ но неговите стихове така и не се публикуват. Теоретикът на веризма – Луиджи Капуана се превежда за първи път през 1911 г., когато сп. „*Художествена култура*” помещава разказа „*Една разходка с лодка*”. Другият именит представител на специфичния италиански натурализъм – Джовани Верга, се появява на страниците на българския периодичен печат едва през 1931 г. с новелата „*Кавалерия рустикана*” в превод на г-р Милко Ралчев. В опит да компенсира липсата на информация, наред с творбата, преводачът помещава и литературен портрет на автора. Интересът към писателите-футуристи е провокиран от пребиваването на Маринети в България през 1912 г., в качеството му на военен кореспондент за френския вестник „*Gil Blas*”. Година по-късно в сп. „*Съвременна писъа*” се публикува очеркът „*Футуризмът*”, последван през 1914 г. от „*Футуризмът в Италия*”, където се обговарят автори като теоретика Маринети и поета Алдо Палацески. Посещението на Маринети предизвиква отделни футуристични изяви в родната ни литература. Така например в Ямбол около младия Кирил Кръстев и Васил Петков се създава литературен кръг, който се самоопределя като *Movimento*

futurista di Yamboli. (Дел Агата 2010: 9) Нещо повече, през 1922 г. Кръстев започва да редактира втората годишнина на футуристичното списание „*Crescendo*”, издавано в Горна Оряховица. Маринети се запознава лично с Петко Тодоров, Владимир Василев, Николай Марангозов и Боян Дановски, а от идеите му се увличат Тео Милев, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов, Александър Балабанов, Владимир Полянов. Всъщност последните трима го посрещат на софийската гара при второто му посещение в България през януари 1929 г. Поканен от българския ПЕН клуб, Маринети изнася две лекции на френски език в театър „Роял”, които са посрещнати с голям ентузиазъм (Дел Агата 2010: 10).

Опит да се преодолее тази спорадичност в рецепцията на италианската литература и да се даде на българския читател систематизирана информация, са двете литературни истории, отпечатани по това време. „*История на литературата*” от К. Карагюлев и колектив⁴ във втората си част съдържа глава, посветена на италианската литература. В нея са включени очерци за Данте, Петрарка, Бокачо, Ариосто, Тасо, Фосколо, Леопарди, Мандзони, Пелико, Джузепе Джусти. Съвременната литература е представена бегло, на страница и половина, с имената на Джозуе Кардучи и Лоренцо Стекети. Споменават се накратко също Габриеле Д`Анунцио, Ада Негри, Едмондо де Амичис, както и напълно непознатите за българския читател граматурзи Пиетро Коса,⁵ Томазо Герарди дел Теста⁶ и Паоло Ферари.⁷ Кардучи е представен като ентузиазизиран патриот и общественник с изострено чувство за социална справедливост. Оригиналният му творчески стил е дефиниран по интересен начин: „*Немилостив враг на романтизма, Кардучи е ревностен почитател на древността; той се стреми да съживи старата форма и дух на класицизма. Всъщност у Кардучи, като у писателя, виждате*

⁴ Карагюлев, К., Иванов, Й. Г., Барутчийски, С. Ив. История на литературата. II част, С., 1908.

⁵ Pietro Cossa (1830-1881) – италиански граматург, автор на исторически нуети.

⁶ Tommaso Gherardi del Testa (1818-1881) – италиански комедиограф с благороднически произход.

⁷ Paolo Ferrari (1822-1889) – италиански писател и комедиограф.

³ Сп. „Извор”, г. V, кн. 7, 1895/96.

двоен идеал: той е поет-революционер и поет-класик, така наречената в Италия да го броят за глава на „веризма“, сир. реалист” (Караджолев 1908: 89). Тук се натъкваме на някои неточности и дори на фактологически грешки. Така например, твърдението, че Кардучи е глава на веризма в Италия е съвсем несъстоятелно. За такъв се смята Луиджи Капуана, който теоретически обосновава естетическите особености и художествения метод на направлението. Стихосбирката *Варварски оди* (*Ode barbare*, 1873-1889) неправилно се разглежда като стихотворение, в съпоставка с поемата *Хипн на Сатаната* (*Inno a Satana*, 1863): „С по-съвършени форми се отличава неговата *Ode Barbare*, едно от най-хубавите произведения на Кардучи” (Караджолев 1908: 89). Авторът на очерка подчертава широкото разпространение на веризма в съвременната художествена литература. Той прави бегъл паралел между френския натурализъм и веризма, като изтъква предимството на италианското направление: „Обаче тук не така често се превръща в груб натурализъм, както това става с реализма във Франция; а това лесно се обяснява от любовта на италианците към образите на свободната творческа фантазия и от разпространеното сред тях чувство за хубавото и изящното” (Караджолев 1908: 89-90). Твърде изненадващо за веристи са „набедени” Л. Стекети и Г. Д'Анунцио. Първият е определен като „пророк”, а вторият – „най-даровит представител на това направление”. Култовият по онова време Д'Анунцио е характеризиран като „превъзходен рисувач на природата и стел анализатор на нравите и безнравствеността”. Стихотворенията му се определят като „хипни на страстите”, а романите – близки по своята чувствителност до мистицизма и символизма (Караджолев 1908: 90). Италианският театър е характеризиран като силно повлиян от френския. В качеството на изявен съвременен трагедιοграф е посочен Пьетро Коса, в жанра на комедията – Томазо Герарди дел Теста, а Паоло Ферари се споменава като автор на сензационни пиеси. И тримата цитирани драматурзи творят изцяло в рамките на XIX в. Авторът на очерка обръща поглед към постиженията на съвременната лирика, но прави уговорката, че „както в други страни, така и в Италия за развитието на лириката достра преди

господството на утра-реализма”. Като водещо име в областта на поезията се откроява Ага Негри, „чиито дълбокопрочувствени стихотворения са проникнати с психизъм, но при това ни поразяват с върното рисуване на живота”. Едмондо Де Амичис е припознат като автор на очерци от войнишкия живот, като лирик-хуморист и като педагогически писател.

През 1910 г. излиза книгата „Очерки по история на западно-европейските литератури” от П. Коган.⁸ В нея италианската литература е представена единствено с материал за Джакомо Леопарди.

Интересни наблюдения върху съвременната италианска литература предлага обзорната статия „Днешната италианска литература според Уго Огети”, поместена в рубриката „Из чуждия печат” на сп. „Искра” през 1896 г. Материалът пресъздава съдържанието на очерк от италианския литературовед, публикуван във френското списание „*Revue de Paris*”. Авторът прокарва парадоксалната теза, че на практика не съществува италианска литература, въпреки наличието на много писатели в Италия. Той аргументира твърдението си с факта, че всеки от тях пише по индивидуален маниер, без да се вмести в някаква школа или направление: „Работата се състои в това, че всеки един от тях толкова се различава от другите по формата, идеите и направление то на произведенията си, щото е невъзможно да се съединят на групи. Какво общо има, например, между петия главни корифеи на италианската литература: Кардучи, д'Анунцио, Фогацаро, Верга и Матила Серао?,” (Огети 1896: 715). Като единствено изключение от тази тенденция той посочва кръга на писателите-веристи. Огети обяснява съвременната литературна ситуация в Италия и разединението на писателите с отсъствието на литературен център. По-нататък авторът прави кратка характеристика на всеки от петимата „корифеи”. Като най-титuluван писател на своето съвремие той посочва Д'Анунцио, когото нарича „светило”, и „майстор”, на формата и слога. Литературоведът прави бележката, че Д'Анунцио е „прославен най-вече в

⁸ Коган, П. Очерки по история на западно-европейските литератури. Ново време. XIX век. С., 1910.

чужбина, открит и оценен от французите, а италианците не го разбират и малко го четат” (Огети 1896: 716). Фогацаро е определен като абсолютна противоположност на Д`Анунцио. Огети го нарича „мистик от стар образци“, като подчертава, че с идеите си писателят се старае да примири религията с науката. Според италианския изследовател Матилде Серао пише лошо. За голямата ѝ популярност той предлага свое обяснение: „успехът на романите ѝ ни убеждава, че в тях има нещо, което се цени от публиката по-високо от хубостта на слоget и на формата: непосредственост на чувствата и остра наблюдателност, която прави да сравняват тая писателка с Балзак“ (Огети 1896: 717).

От писателите, представителни за италианската литература от първото десетилетие на XX в., у нас се превеждат Лоренцо Стекети, Емилио Салгари, Едмондо де Амичис, Матилде Серао, Джозуе Кардучи, Ада Негри и Габриеле Д`Анунцио.

Лоренцо Стекети става известен в българското културно пространство чрез няколко стихотворения, отпечатани в списанията „Мисъл“, „Библиотека Свети Климент“ и „Летописи“, в превод на Кирил Христов и Константин Величков. За първи път в литературния печат у нас се появява информация за Емилио Салгари през 90-те години на XIX век. Почти по същото време започва и масовото публикуване на произведения от Едмондо де Амичис. Един от най-интензивно реципираните италиански автори в периода 1890-1910 г. е неаполитанката от гръцки произход Матилде Серао. За посочените две десетилетия в българския периодичен печат се публикуват над четиринадесет нейни повести и разкази.⁹ Нобелистът Джозуе Кардучи е познат на българския читател от 1888 г., когато се поставя началото на неговата рецепция у нас. Негови стихотворения в превод на К. Величков и Ал. Балабанов се появяват на страниците на различни литературни издания.¹⁰ До 1910 г. в периодика-

та се публикуват и няколко очерка за поета с автори Р. Канудо, О. Олберг и С. Рагев. Те са провокирани от удостояването на Кардучи с Нобелова премия за литература през 1906 г. Няколко бележки и некролози се поместват и по повод смъртта му година по-късно.

Творчеството на Ада Негри и Габриеле Д`Анунцио маркира две контрастни посоки в новата италианска литература – социална и декадентска. Ада Негри е поетеса на четвъртото съсловие, а Д`Анунцио – на аристокрацията. Очарованието на нейната поезия е в опростения изказ и дълбоката искреност. Маниерът на Д`Анунцио поразява със своята изисканост и с изтънчеността на формата и тематиката. Въпреки тяхната идеологическа полярност, през първото десетилетие на XX в. в Италия съществува широк читателски кръг, който се интересува от творчеството едновременно и на двамата автори. В свое съпоставително изследване, единствено по рода си, Леся Украинка предлага оригиналната теза, че и двамата писатели са ученици на Кардучи, но следват различни аспекти от неговото творческо наследство. Ада Негри е приемница на Кардучи – демократа, докато Д`Анунцио наследява Кардучи – академика, който с олимпийските си оди се доближава до чистата поезия (Леся Украинка 1899).

За първи път самостоятелна книга от Ада Негри излиза у нас едва през 1926 г., но въпреки това творчеството ѝ получава широка известност чрез преводи в пресата. В периода от 1896 до 1910 г. нейни творби са поместени в над петнадесет литературни издания. За същото време са публикувани и четири критически материала за писателката.¹¹ Един от тях, с автор М. В. Уатсон, излиза през 1901 г. и като монография.¹² Интерес представлява очеркът „Ада Негри. Съвременна италианска поетеса“, публикуван в сп. „Ученически другар“. Авторът, подписан

⁹ Творби в превод на В. К. Владев, Кирил Христов, Ст. Коледаров, Ст. Георгиев и др. се отпечатват в списанията „Труд“, „Искра“, „Книжици за прочит“, „Българска сбирка“, „Българка“, „Мода и домакинство“, „Развитие“, в. „Малък дневник“.

¹⁰ Сп. „Библиотека Свети Климент“ (1888/89); сп. „Лъча“ (1891/92); сп. „Художник“ (1906/07); сп. „Библиотека“.

¹¹ Отпечатани са на страниците на сп. „Ден“ (год.4, кн.11-12), сп. „Ученически другар“ (год.1, кн.3), сп. „Мода и домакинство“ (год.2, кн.7), сп. „Общо дело“ (год.1, кн.4).

¹² Уатсон, М. Ада Негри. Критико-биографически очерк. Превел от руски М. Теофелов. Габрово. Издава книжарница „Наука“. 1901.

с псевдонима Босилко,¹³ отбелязва шумния успех на първата ѝ стихосбирка „Съдба“ (Fatalita), която донася на поетесата международна популярност. След поместената кратка биографична справка той се опитва да обобщи достойнствата на нейната поетическа дарба: „Стиховете на Ада Негри са проникнати с искреност и правда; в тях няма никакви пресиления и изкуствени чувства, нито пък тичане подир безсъдържателните ритмувани сладкозвучия; в тях се изказва топлата и сериозната душа на младата девойка, която много е изтегляла и страдала, претърпяла е много лишения и е надарена с талант, за да изразява своите страдания в поетически образи и звукове“ (Босилко 1898: 126).

През разглежданата 1910 година девет стихотворения от поетесата са публикувани в стихосбирката „Пред изгрев“.¹⁴ Тя съдържа подобрани преводни и български творби с ярко изразено социално звучене. Включените чужди автори са Нагсон, Хайне, Теммайер, Балмонт, Гьоте, Некрасов. Поместени са и стихотворения от българските поети Г. Кирков, К. Христов, Ив. Вазов, П. К. Яворов, Хр. Ботев, Ив. Андрейчин. Преводите от Ада Негри са дело на няколко различни автори – Надежда Христова, Кирил Христов, Иван Арнаудов, г-р Георги Павлов, Георги П. Стаматов, Н. К. Ботев, като част от тях са направени през език-посредник. Другият италиански поет, представен в сборката, е Паоло Джакомети със стихотворението „Таз мърмра мрачна е...“, в превод на Д. Ив. Бояджиев.

Някак странно изглежда присъствието на популярното и като песен стихотворение от Негри – „Аутопсия“ в една песнопойка с подчертано любовна тематика, издадена през 1910-а в Пловдив.¹⁵ В периодичния печат от 1910 г. творби от Ада Негри

се срещат на страниците на сп. „Дело“. Това са стихотворенията „Опечалените“ и „Зима“, преведени в проза от П. Драга.¹⁶

Габриеле Д'Анунцио е добре познат на българската читателска аудитория от началото на века. Името му се среща за първи път на страниците на родната периодика през 1892 г., когато сп. „Искра“ помества кратка бележка за писателя. До 1910 г. излизат две негови книги на български език. Едната е трагедията „Мъртвият град“, отпечатана през 1903 г. като приложение на сп. „Библиотека“, в превод на Константин Мутафов. Шест години по-късно излиза драмата „Сън в пролетно утро“ в рамките на поредица „Съвременна библиотека“ (преводът е на Попов и Панев, вероятно от език-посредник). Списанията „Искра“, „Извор“, „Нов преглед“, „Съвременна младеж“, „Живот“ публикуват редица разкази¹⁷ и грами¹⁸ от Д'Анунцио, както и критически етюди. Сред авторите на очерци са Д. И. Полянов¹⁹ и френският критик Анри Беранже. Материалът от Беранже със заглавие „Драмите на Д'Анунцио“ е поместен в списание „Нов преглед“, с отговорен редактор Ант. Вирчев. В програмната статия на изданието, поместена в същата книжка, се вмъква интересна бележка: „Като започваме със статията на известния френски критик Хенри Беранже върху драмите на Габриеле Д'Анунцио, натирате за нужно да забележим, че така и да не сте съгласни в някои точки с автора, но превеждате я, като един самостоятелен труд върху този, когото оригинален, тоакози и несъстоятелен, представител на изнежения буржуазно-аристократически свят.“²⁰ Авторът на редакционната статия не конкретизира несъгласията си, но явно гържи да направи тази мъглява уговорка. Вероятно чрез нея иска да се застрахова срещу евентуални критични нападки, които рискува да понесе заради гързостта да посвети още първата книжка на автор с подчер-

¹³ Идентифицирането на този псевдоним се оказва проблематично. Така например в „Периодика и литература“, Т. 2. С., 1993, на с. 440 псевдонимът е приписан на Антон Страшимиров, а в том 3 (1994) на същата поредица, на стр. 654 е отбелязано, че псевдонимът принадлежи на поручик Христо Костов Донеф (1888-1913).

¹⁴ Пред изгрев. Стихотворна сбирка за работнически срещи, вечеринки и утра. Събрал Л. Д. Дюкмеджиев. София. Партийна социалистическа книжарница и печатница, 1910.

¹⁵ Най-нова песнопойка Любов, която съдържа: най-отбраните български

любовни, народни и разни турски, гръцки, руски, ромънски, френски, немски, италянски и гр. песни. Пловдив, Централна печатница. 1910.

¹⁶ Псевдоним на неустановен автор.

¹⁷ „Мъченик“, „Камбаните“, „Погребално бдене“, „Раклата“, „Сребърната лъжица“, „Делфин“.

¹⁸ „Сън в пролетно утро“, „Мъртвият град“.

¹⁹ „Литературен преглед“ – В: сп. „Съвременна младеж“, кн. 3-4, 1896.

²⁰ „Нашият път“, (редакционна статия) – В: сп. „Нов преглед“, кн. 1, 1900.

тано амбивалентна рецепция. Материалът на Беранже анализира драмата „Джоконда“ и нейното поставяне в театър „Салвини“ във Флоренция. Авторът, присъствал на представлението, възхвалява таланта на Д`Анунцио, нарича го „велик италиански писател“, „жив и горящ гений“ и „Байрон на нашата генерация“ (Беранже 1900: 2). Той го титулова като достоен наследник на Софокъл, успял максимално да се доближи до традициите на гръцкия театър. Освен художественото майсторство на драмите му, френският критик отличава и тяхната актуалност: „Никой, освен него, не е възпял с такъв остър акризиъм величествените и болезнени стремления на съвременната младеж“. По-нататък в текста авторът описва изгата на актьорите и преразказва съдържанието на драмата, като цитира и откъси от нея.

В десетилетието 1909-1919 на български език са издадени единадесет книги от Д`Анунцио. Всъщност произведенията са девет, като две от тях претърпяват и второ издание през този период. Те представят разнообразието в жанрово отношение творчество на писателя и се разпределят, както следва: четири романа,²¹ една повест,²² два сборника с разкази²³ и две драми.²⁴

През 1910 г. Константин Мутафов помества в редактираното от него сп. „Съвременна илюстрация“ собствен превод на разказа „Ракамата“. По европейски представително, с полиграфически модерен облик и с широкоспектърни интереси, списанието публикува редовно преводна литература. Въпреки обвиненията, че „подборът няма целенасочен идейно-естетически характер“, а преводите са „по правило слаби“, изданието запознава българския

читател с произведенията на редица значими имена от съвременната световна литература (Каролев 1994: 453-454).

През същата година на страниците на сп. „Свобода“ е отпечатан друг разказ от Д`Анунцио – „Погребално бдение“, както и трактатът „Тиранията“ от Виторио Алфиери. Би могло да се предположи, че преводите отново са дело на Константин Мутафов, който редактира изданието съвместно с Раду В. Радев.

Като отделни книги през 1910 г. у нас излизат две италиански произведения – „Аг“ на Данте²⁵ и комедията „Дуел между двама страхопъзловци“²⁶, които следват типичната за Възраждането практика да се превежда чрез език-посредник. Любопитно е, че „Аг“ от Данте излиза в прозаичен превод от френски език, направен от Д. Христов, въпреки че четири години по-рано Константин Величков превежда поемата от оригинала. Вероятно издателят е предпочел да се предпази от обвиненията в некомпетентност, които Кирил Христов отправя по повод на Величковия превод.

„Дуел между двама страхопъзловци“ е комедия в едно действие, преведена през гръцки език от А. Т. Гяуров и издадена в рамките на „Серия комедии“ от поредицата „Драматична библиотека“. Авторът на оригинала не е идентифициран, макар и на заглавната страница творбата да е припозната като италианска.

От представената картина на преводната рецепция на съвременна италианска литература у нас до- и през 1910 г. се налагат няколко извода. В периода от 1885 до 1910 г. в България се реципират преимуществено представители на реалистичния тип писане. Авторите, последователи на модерните течения, се възприемат плахо и неуверено. Основен фактор на рецепцията е вкусът на читателската публика, която в следосвобожденските условия все още в голямата си част няма изградени естетически критерии и предпочита по-достъпни и разбираеми четива.

²¹ *Девственици*. Прев. от рус. С., Живот, 1912; *Наслаждение*. Прев. Конст. Кожухаров. С., Гутенберг, 1918; *Наслаждение*. Прев. от ориг. Д. Хр. Максимов. С., Цвят, 1918; *Невинна жертва*. Прев. Стоян Н. Коледаров. С., Цвят, 1919; *Гържеството на смъртта*. Прев. Ю. Циганчева-Хаджиева. С., Гутенберг, 1918.

²² *Джовани Епископо*. Прев. от ориг. Д. Хр. Максимов. С., Цвят, 1918.

²³ *Лодкар и други разкази*. С., Гутенберг, 1918; *Пескарски новели*. С., Гутенберг, 1918.

²⁴ *Дъщерята на Йорис*. Трагедия в 3 г. Прев. от итал. К. Д. Мутафов. С., Хемус, 1919; *Сън в пролетно утро*. Прев. Г. Попов. С., М. Пангев, 1909; *Сън в пролетно утро*. С., Живот, 1911.

²⁵ Данте Алигиери. *Агът*. Поема в XXXIV песни (в проза). Прев. от италиански на френски Риварол. Прев. от френски на бълг. Д. Христов. Изд. Н. Т. Боев. Бургас, п-ца Н. В. Велчев, 1910.

²⁶ Дуел между двама страхопъзловци. Комедия в едно действие (от италиански). Превел от гръцки А. Т. Гяуров. София, издава к-ца на Ив. Изнатов (п-ца Г. Чомонев), 1910.

Друг, не по-маловажен фактор е интригуващ или значим момент в биографията на автора, който може да отпори интерес към творчеството му (удостояването на Кардучи с Нобелова премия, посещението на Маринети в България). Необходимо е да се отчетат също литературните предпочитания на преводачите, издателската политика на списанието, политическата конюнктура в държавата. Така например, интересът към творчеството на футуристите закономерно се повишава в периода между двете световни войни, когато естетиката на литературното направление се обвързва (къде основателно, къде не съвсем) с идеологията на националсоциализма. Както може да се предположи, именно тогава достига своя апогей и рецепцията на Д'Анунцио, а нашата периодика с небивал интерес отразява всяка негова изява – била тя литературен успех, политическа самонадеяност или сензационна новина от частния му живот...

Литература

Беранже 1900: Беранже, А. Драмите на Д'Анунцио. – В: Нов преглед, 1, 1900, кн. 1.

Босилко 1898: Босилко. Ада Негри. Съвременна италианска поетеса. – В: Ученически гругар, 1, 1898, кн. 1.

Дел Агата 2010: Дел Агата, Дж. Маринети, българският „футуризм“ и поемата „Септември“ на Гео Милев. – В: Литературен вестник, бр. 14, 14-20.04.2010.

Карагюле 1908: Карагюле, К., Иванов, Й. Г., Барутчийски, С. Ив. История на литературата. II част, С., 1908.

Каролев 1994: Каролев, Св. Съвременна илюстрация. – В: Периодика и литература. Т. 3. С., 1994, с. 453-454.

Коган 1910: Коган, П. Очерки по история на западно-европейските литератури. Ново време. XIX век. С., 1910.

Леся Украинка 1899: Леся Украинка. Два направления в новейшей итальянской литературе. – <http://az.lib.ru/u/ukrainka_1/text_0010.shtml>

Огети 1896: Огети, У. Днешната италианска литература. – В: Искра, 1896/97, кн. 4-5.

Прокачи 2004: Прокачи, Дж. История на италианците. С., Кама, 2004.

Магдалена Костова – Панайотова

РУСКАТА 1910 И ФУТУРИСТИЧНИЯТ „БУМ“

Ако се опитаме да направим една бегла хроника на руските литературни „събития“ от 1910 г., ще видим примерно, че годината започва малко или много скандално: на 9 януари по изрично указание на Синода е забранена пиесата на Л.Андреев „Анатема“, писател експресионист, възвестил и предрекъл ужасите на едно страшно столетие. През същата година излизат такива ключови заглавия като „Бисери“ на Гумилов, първата книга на М. Цветаева „Вечерен албум“, „За прекрасната ясност“ на М. Кузмин, „Първата“ и „Втората“ книга с разкази на И. Бунин, стихотворения на И. Еренбург, „Болна Русия“ на Д. Мережковский, „Разкази“ на А. Грин, „Стихотворения“ на М. Волошин, „Сатири“ на Саша Чорни, „Седем огньовете“ на Н. Тефи, „Кипарисовото сандъче“ на И. Аненски, хумористични разкази на Ар. Аверченко, разкази на И. Шмелов и С. Городецки...

За Русия граничността на 1910 г. обаче олицетворяват три събития – смъртта на Толстой, излизането на двата първи сборника на футуристите „Развъдник на съдиите“ 1 и „Студия на импресионистите“, кн. 1 и появата на книгата на А. Бели „Символизъм“, явно обозначила кризата на указаното в заглавието си явление.

В историята на руския модернизъм 1910 година е ключова за поредната преоценка на ценностите както по отношение на руския символизъм, така и по отношение на литературата като цяло. Под съмнение се оказва съществуването на символизма: както е известно през 1910 В. Иванов пише и чете публично два доклада пред „Обществото на ревнителите на художественото слово“ и в редакцията на сп. „Аполон“, както и статия на тяхната основа със заглавие „Заветите на символизма“, текстове, които обозначават кризата на символизма, чието преодоляване Вячеслав Иванов вижда чрез митотворче-

ството. Това предизвиква реакцията на Блок, който през март 1910 г. коментира в дневникови бележки докладите на Иванов и пояснява несъгласието си по отношение на някои естетически позиции на съществуващата символистка школа, като отправя критика и към определени пунктове на митотворчеството на Иванов. Заедно с това набелязва тезиси, които по-нататък ще развие в различни статии, в това число и в емблематичната статия „За съвременното състояние на руския символизъм”.

В дневника си от 1910 г., на 132 стр., Андрей Бели отбелязва, че знак за криза на изкуството е култът към естетизма и открива противоречие в символисткото животворчество. – изправането на реалната действителност. Оттук изкуство и живот не се сливат, а изостря разрыва им, доколкото „съвременното изкуство” е „кошунство пред живота”.

Кошунственото идва в лицето на футуристичния авангард, отразил епохалните изменения на съвременността с нейните технически пориви, ускорени ритми на живот и социално-политически катаклизми. Първият манифест на футуризма е публикуван година преди това в парижкия вестник „Фигаро” (20 февруари 1909) и е дело на група италиански футуристи, възглавявана от Филипо Томазо Маринети. Самото изобретение на термина, доколкото ми е известно, е дело на испанеца Габриел Аломар, който през 1905 г. публикува в сп. „L'Avenir” статията „Ел футуризмo”.

Неоромантическият бунт на футуристите е насочен срещу консерватизма на класическата естетика. Отрицанието на всякакви културни достижения на изкуството на миналото е съпроводено с анархистично своеволие, екзалтация и епатаж. Като безусловен в това провокативно творческо поведение виждаме Ницшеанския контекст, тъй както философията на Ницше с тоталната ѝ критика и преоценка на културните ценности оказва силно въздействие върху умовете на това поколение авангардисти.

След манифеста на Маринети, в който се възпява любовта към опасностите, агресивността, трескавата безсъница и юмручния бой и се утвърждава „новата Красота на

скоростта”, през 1910 г. излизат още няколко продължаващи тази програма манифести: „Манифест на художниците-футуристи” и „Технически манифест на футуристичната живопис”, в които агресивната насоченост на италианския футуризм е още по-ясно очертана.

В Русия естетическата програма на Маринети не се приема еднозначно. Макар да се отнасят с интерес към фигурата на италианския поет, руските футуристи подчертават всячески спецификата на родното авангардно течение. Първите съобщения за новата литературна школа са достатъчно благожелателни. На страниците на популярното списание „Вестник литературы” (бр. 5, 1909) се появява статия, в която футуризмът е обозначен като „ново слово в литературата, както са били нови думите романтизъм, натурализъм, символизъм и пр. изми”. Авторът на бележката подчертава, че новата доктрина прославя инстинкта и цитира думите на Маринети, че носещият се автомобил е по-прекрасен от която и да е картина.

Към призива на футуристите да разрушат музеите, той се отнася с недоверие, смятайки, че целта на Маринети е да привлече вниманието на публиката. „Разбира се, той няма да почне да гори свършените произведения, но.... Познанието на миналото пречи на свежестта на нашите впечатления, на наивността на радостите ни”. По-подробно за изявите на италианския футуризм разказват Михаил Кузмин и Паоло Буци в „Писма от Италия” в сп. „Аполон” през лятото на 1910 г.

Безспорно италианските манифести в Русия попадат върху добре подготвена почва, а за дълго време за вестникарите футуризмът се превръща в модна тема.

„Живописата и поезията за първи път осъзнават своята свобода” с това твърдение започва руския кубофутуризм, уникално движение, обединило литературата и изобразителното изкуство в търсене на новото. Груповото единство е необходимо, за да се преборят за свое място на литературния Парнас, още повече, че те се чувстват като преден отряд на чужда територия, заобиколени отвсякъде от неприятел. Оттук бойният дух, вкусът към скандала, доколкото футуризмът е

длъжен да плаши и създава впечатление за сила, преувеличавайки възможностите си. Оттук и множеството, призови, манифести, заповеди, декларации, експанзивни жестове, в които, както и в поезията им, хипертрофията на творческата личност е очевидна. Привлича ги грандиозното и необикновеното, неизвестното и неизпитаното.

През 1909 приват-доцентът, лекар Николай Кулбин формира групата художници „Триъгълник“ и в Първата изложба на рисунки и автографи на руските писатели от „Триъгълник“ участват такива емблематични имена за руския футуризм като Василий Каменски и Елена Гуро. В началото на 1910 г. се формира и кръг от единомишленици, на които Велемир Хлебников дава името „будетяни“ и сътворява оригинална философско-естетическа програма, изхождайки от първобитния синкретизъм на творческия дух и завръщайки словесността към нейните извори. Освен поетите В.Хлебников, В.Маяковски, В.Каменски, братята Бурлюк, тук влизат и художниците Н. Кулбин, М. Ларионов, А. Лентулов и композиторът М. Матюшин.

Новаторската поетика на Хлебников е съвзвучна на стремежите на бъдещниците. Най-ясно тези стремежи, както и естетическата си програма, кубофутуристите декларираат за пръв път в издадения върху плакати сборник „Развѣдник на съдиите“ 1 през 1910 г. Когато след няколко години авторите на „Първото списание на руските футуристи“ събират „Материали за историята на руските литературни нрави“, те виждат така своите извори: „През 1910 г. излезе книгата „Развѣдник на съдиите“¹ – в нея гениалният Виктор Хлебников застана начело на новата литература. В тази книжка... за първи път бе указан пътят на поетическото творчество“ (Първо списание 1914: 104).

Във встъплението на „Развѣдника“ се излага принципа на грешката (граматическа, семантична, фонетична и пр.) в организацията на експерименталния текст По този начин се актуализира случайността, неочакваността и спонтанността на творческия акт. Често цитираният призив на футуризма да се изхвърли Пушкин, Достоевски, Толстой и пр. от парахода на съвременността е публикуван в друг колективен сборник две

години по-късно. Голямата интензивност на новаторските изяви, борбата за първенство в откриването на перспективните пътища определя нажежеността на взаимната, понякога унищожителна критика. По силата на това манифестите на руските футуристи не толкова обединяват отделните участници в движението, колкото закрепват противоборството и обособеността им.

„Развѣдник на съдиите“ никои не иска да го публикува, затова е отпечатана в типографията на немски вестник. По спомените на един от братята Бурлюк, съратниците на Вяч. Иванов я възприемат като бомба. В други спомени Давид Бурлюк отбелязва, че отначало символистите възприемат бомбата като детска игра. Издаденият през 1910 сборник в тираж само 300 екз. със самото си съществуване демонстрира опозиция на старата естетика.

Книга на годината обаче в голяма степен става „Студия импресионистов“. Кн. 1, в която е публикувана статията на Н. Кулбин „Свободното изкуство като основа на живота“, стихове на Давид и Николай Бурлюк, на М. Риглер, монограмата на Н. Евреинов „Представяне на любовта“ и разбира се, емблематичното стихотворение на Хлебников „Заклятие със смях“. („О, рассмейтесь смехачи“), което явява отхвърлянето на книжната вкаменелост на езика. Словесният знак получава автономия, с него стават възможни множество експерименти. В това стихотворение Хлебников като че ли си поставя чисто формална задача – да спряга различни форми на думата „смях“, стремейки се максимално да изяви възможностите на корена. От отделните лексеми поетът строи сложно конструирано, подобно на музикална форма, произведение (Сергей Бирюков пише: „Не стига, че „се смеят“, но се и „смеят със смях“, „смеянстват“, а и го правят „смеялно“ и т.н. Изследователят сравнява постройката на това произведение с практиката на бароковите композитори, например на Бах и го съпоставя по отношение на множеството възможности за трактовка с „Изкуството на фугата“, където се поставя формалната задача по разкриване възможностите на полифонията. – Вж. Бирюков

2010: 42). Така изявявайки множество смисли, Хлебников представя невъзможността за единствено тълкуване на творбата, разкрива възможности и ги шифрира заедно с това.

Още по-голям диапазон на прочити поетът демонстрира в стихотворението „Боебоби пееха устните“, което от 1913 г. насам тревожи въображението на филолози като Р. Якобсон, Ю.Тунянов, Р.Дуганов, М. Шапир...

*Бобэоби пелись губы,
Взэоти пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цетъ.
Так на хоасте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.
(Хлебников 1986:45)*

*Бобеоби пееха устните,
Вееоти пееха погледите,
Пиеео пееха веждите,
Лиееей – обликът пееше,
Гзи-гзи-гзео пееше синджирчето.
Така върху платно на някакви съответствия
Извън себе си живееше Лицето.*

Тук звуковият и логическият ред са паралелни. Звуковият ред обостря привичното звучене на думите от логическия ред и се получава ефекта, че като че ли чуваме не думи, а отразените им подобия. Така се изрисува „лице“ от музикални и словесни съответствия като поетическо видение – пред читателя застава не просто блестяща творба на звуковата поезия, но и своего рода трактат за новия тип поетика.

Създаваната по такъв начин литература не си поставя за задача да отрази живота или да осмисля някакви социални процеси, тя твори реалност, чийто модус на съществуване не се таи толкова в естетическите свойства на художествения об-

раз, колкото в интелектуалните интенции на твореца. Думите се обръщат към разсъдка, а звуците – към чувствата – смятат футуристите, затова заумността въздейства не със смисъла на думите, а на звуците. Заумността като тежнение е свързана с възможността за специално построен свят. Неочакваните смислови поврати, са свързани със сдвиго-техниката: сливането на две думи или две фонemi, с търсене на ефекта, с оживяване на остарелите образи. Словото – мит заема основно място в естетическата им система. Словотворчеството се доближава до заклинанието у поети като В. Хлебников. В поетическата лаборатория на този ярък експериментатор ключово е самовитото слово, неологизмът, производните думи около един корен. Поетът се стреми да създаде поетически новогovor.

Тъй като самоопределянето на авангарда протича в културно-исторически контекст, предизвикващ реакции на неприемане у представителите на футуризма. На носталгията по златния век и разочарованията в сезашното, той противопоставя творческа сила, воля за преобразуване и именно тази воля, в съчетание с иновативните подходи в творчеството на поетите футуристи, бележи авангарда като преосмисляне на конвенционалната култура и нейната криза. Футуристичният авангард се отнася с пиетет към достиженията на науката и техниката, той продължава месанистичните амбиции на символизма, стремежи се към създаване на спасителен път за животворчество – идеи, които се носят във въздуха на „сребърния век“. Затова и дейността на футуристите придобива характер на културно подвижничество.

Именно през 1910 г. в манифестите и в двата публикувани сборника се формират някои основни за кубофутуризма характеристики. Езиковите утопии на руския футуризм виждат бъдещия език като обединително звено между хората. На книжната вкаменелост на езика Хлебников противопоставя „заумния език“, в основата на който е звездната азбука, в която всяка съгласна буква съдържа в себе си универсален за всички езици пространствен образ и име. По този начин думите в езика придобиват онтологично значение, а самият език се мисли като

обладател на разума. Звездният език на поета е праобраз на всеобщия световен език, който отново би съединил хората, защото „умните езици вече разединяват” (Хлебников 1986).

Тази идея за придобиване на загубената цялост и свързаност на света отличава руското „будетляниство” от италианския футуризм, напр. Така заумната поезия се мисли като утопичен лингвофилософски проект за постигане на митопоетическо единство.

Ако в неологизмите В. Хлебников „възкресява” думи и вещи чрез изява на структурните свойства на думата, то патосът на поетическите експерименти на А. Кручоних е насочен към откриването на нови смисли, чрез създаване на нови думи, но тези смисли не са в сферата на логоса и си остават просто естетически феномен. Оттам и заумната реч лежи изцяло в сферата на естетическия образ. Разбирането за недостатъчността на езика, за неговата ограниченост пренася вниманието на авангардистите в сферите на музиката. В това отношение футуристите имат свои предшественици в някои разработки на символистите и по-конкретно на А. Бели, който в „Магията на думите” отбелязва, че „в подобни епохи поезията нахлува в областта на терминологията, в поезията нахлува духа на музиката: отново възкръсва в думата музикалната сила на звука.” В контекста на подобни размисли езикът не се мисли като система от значения, а като словесен начин за предаване на несловесни образи, близки до музиката. Оттук и проблемът за фоничната музика, която програмно заляга в културата на поетическия авангард и е характерна черта за авангардната синестезия (вж Бирюков 2006:20).

Лингвистичната революция, извършена с поетически средства от футуристите, е утопичен опит за придобиване на органичната цялост на света, жажда за преобразението му. И това деминутично възкресение на думите и вещите принадлежи на поета като такъв. Оттук адамическият патос на именова-не на новия свят и опитът за създаване на нов всечовешки език, обединил хората като преди Вавилон.

Художествената практика на футуристите, разнообразна като похвати, разнообразна и във формално, и в смислово

отношение, набелязва пътя на по-нататъшното развитие на поетическия език в посока на актуализацията на визуалната форма на поетическото слово. Визуално се актуализират и средства, насочени както към слятост на възприемането на текста, така и към разрушаването му. Благодарение на поетите футуристи се разширява регистърът на поетическите похвати и се набелязват направления за създаване на нови из-разни средства за запис на поетическия текст. Заумът и звуко-вият, и графическият, е продиктуван от стремежа да се създа-де непознато изкуство от първоеlementи, чието съдържание като най-крайни прояви, е ирационалното; изкуство, което да обнови с импулсите си „замърсената култура”. Той позволява на поета да излезе зад пределите на органичния исторически опит, да се приобщи и да приобщи към магическото. Корели-райки с областта на подсъзнанието, на неизпитаното, заумът в представите на футуристите е свързан с дълбинни процеси, обединяващи човека и природата, отменящи историческите и пространствените граници.

Завръщането към докултурното състояние, към което призовава футуристическият заум, означава едновременно с това и ново възраждане на света и изкуството, преоткриване на загубеното единство между човека и космоса.

Литература

- Бирюков 2010: Бирюков С. Канон Хлебникова и его вселенная. В – сп. „Езиков свят”, т. 8, кн. 1, 2010.
- Бирюков 2006: Бирюков, С. Авангард – модули и векторы. М., 2006.
- Първо списание 1914: „Первый журнал русских футуристов”, М., 1914.
- Руският футуризм 2009: Русский футуризм. Стихи. Статии. Вспоминания. Санкт Петербург, Полиграф, 2009.
- Хлебников 1986: Хлебников, В. Наша основа. В: – Творения. М., 1986.

ЛИТЕРАТУРАТА В 1910

Михаил Неделчев

**ЛИТЕРАТУРНАТА ИДЕОЛОГИЯ
НА ЕДИНСТВЕНАТА КНИГА,
или защо „Подир сенките на облаците”
наистина е антология**

Според литературната хроника основната Яворова поетическа книга „Подир сенките на облаците” е излязла от печат точно на 18 март 1910 г. Така 100 години ние сме в омаята на това заглавие: непрекъснато сме подир *всичкостта* на този свят, усещаме мъчително вторичната вторичност на тези сенки. Защото те са не само сенки на феномените на действителното, но са и сдвоени чрез това, че са сенки на облаци – също нещо толкова подвижно и изплъзващо се.

Без това *заглавие* гениалното четиристишия на Атанас Далчев:

*Листата на дърветата гъбачеха/ И сенките лежеха като локви/
Два облака стоеха неподвижно/ На изток, сякаш спускали там котва.*
никога не би звучало така многозначно и загадъчно.

Сега, при оформянето на названието на нашата кръгла маса в Бургас¹, Биляна Курташева прибави: *подир сто лета*, за да ни напомни за тази наша вековна вече обзетост, за нашата неспособност и нежелание да се измъкнем от магията на тези вкопчили се едни в други гуми...

Подир сенките на облаците...

В състояние ли сме да преценим в каква степен тази опаковка на Яворовата поезия, направена от самия поет, този паратекст, станал едва ли не посредник, най-малкото призма за възприемането, четенето на отделните стихотворения – та,

¹ Кръглата маса „Подир сенките на облаците, подир сто лета” – Бургас, 9.10.2010, организирана от департамент „Нова българистика” на НБУ и Регионална библиотека „П. К. Яворов” – Бургас.

можем ли да знаем в каква степен заглавието е предопределило цялостната рецепция на това лирическо творчество? И в каква степен ни е освободило нас, поколение след поколение български читатели, да четем поезията не като послание с пределно точен смисъл, а като послание, изплъзващо се, бягащо; като смисъл, който трябва да постигаме отново и отново и който винаги е сянката на отлитащите облаци? Тоест, в каква степен именно това заглавие на една единствена книга ни е направило всички нас всъщност истински читатели на поезия?

Може би успяхме да отговорим на част от тези въпроси на нашата кръгла маса?

1.

Казано бе вече: могъщ фактор за несекващото литературно-историческо въздействие на тази книга е и самото нейно название. Казано бе, че всички сме през тези сто години под обаянието на това удивително заглавие, пленени сме от неговата магичност. И защо да го премълчаваме: веднъж влязла в тази книга, получила последната си редакция, оцеляла при предсмъртното съкращаване и преназоваване, всяка Яворова творба вече в някаква степен губи своята самостоятелност, става елемент от общия лирически сюжет. Нужни са усилия, за да възвърнем свободата на отделните стихотворения и къси поеми, да забравим за известно време къде точно се намират в „Подир сенките на облациите“, за да ги четем с нещо като първична свежест.

Това се отнася дори за такива творби, които не влизат в никакви цикли, които имат самостоятелни сюжети и някаква собствена, твърде различна от по-късните творби семиологическа основа, като например „Чудак“, „На нивата“, „Градушка“, „Калиопи“.

Що се отнася до лирическите текстове от „Безсъници“ и „Прозрения“, то те вече наистина са плътно вградени в единното цяло, те са почти неразлъчни от своите си цикли, те се четат в станалата сякаш естествена последователност (а знаем, че публикуваните в периодиката по-малки цикли са имали друга подредба, имали са дори съвсем други, отпаднавши впослед-

ствие паратекстове, имали са много често друга логика на последованието). Но „Подир сенките на облациите“ в последните си редакции законодателства, намесва се радикално. И ние вече най-често не сме в състояние да се връщаме към първичните творчески актове и техните непосредствени резултати. А най-вероятно за един нормален, добре образован, но не професионално обременен (т.е. вникващ в текстологическата проблематика) читател това не е и нужно. Изглежда след „Подир сенките на облациите“ са истински възможни само два типа прочит на Яворовата поезия: или съсредоточаването върху отделното стихотворение, или цялостното контекстуално четене, предзададено от великата книга с „отбрани стихотворения“.

И тук искам да добавя един парадокс за самата логика на постройката на „Подир сенките на облациите“: за да зазвучи стройно и единно към своите последни дялове, Яворовата *единствена* книга трябва да има експозицията на първия дял „Антология“, цялото това многогласие и разноречивост, подхващането на множество теми и мотиви, търсенето на различни пътища, за да се приеме сякаш едната посока на терзанията на „Безсъници“ и на трагическите просветления на „Прозрения“. И да се достигне до този загадъчен, но и за всички нас вече напълно логичен финал с „обективния корелатив“ (по Елиът) на прословутите *женски поети* – едно рязко прекъсване на изповедното аз-повествование, радикална промяна на лирическите конвенции...

И така, дали е колективно самовнушение, или е реализация на една от малкото възможни художествени логики, но ние схващаме получената през 1910-1914 г. подредба на Яворовата поезия като неотвратима, като вече единствено възможна, но и желана, мечтана. Да, защото ние в обзетостта си бленуваме „Подир сенките на облациите“ и в бъдеще време. Ние не само знаем, имаме чувствена памет за това как са чели книгата предишните поколения. Ние много гържим да знаем, може би като едно напразно очакване, че тази книга все ще се чете изцяло и открай докрай *в часовете на синята мъгла* от бъдещите внуци на България. И това не са само патетични думи. Самата книга предполага и изисква такова екстатично и задължително събобно че-

мене. Инак има опасност самото цялостно послание да се обезмисли. То просто не предполага равното и неутрално четене на някаква задължителна литературна класика. Тук става въпрос за лирика, която набъбва смислово, която се храни с енергиите на все нови и нови поколения, която проповядва гордата самота, но в никакъв случай не може да стои самотна.

Така достигахме да една друга форма на мощното въздействие на „Подир сенките на облаците” – до заповедите, които тази книга дава на следващите поети как да строят своите представителни и финални книги. Но преди това: няколко думи за фиксираната в заглавието на този еплог *Яворова идеология за единствената книга*. Естествено, за литературна идеология в истинския смисъл на думата можем да говорим чак когато правенето на такава лична антология се превръща в една от възможните задължителни форми на литературно-историческа униция, на литературно-историческо утвърждаване, когато следването на Яворовия образец има вече не само висок престиж, но и поражда едва ли не някаква форма на фасцинация. Но формите на литературната идеология на единствената книга се утвърждават все пак в съставителската и редакторската работа на самия поет спрямо собственото творчество. Боже, какви думи: *съставителя* и *редактор* по отношение на лириката му, при правенето на „Подир сенките на облаците” и особено при изготвянето на трите предсмъртно преработени екземпляра, вече от слепия Яворов, но все пак собственоръчно подписани, докоснати... Та това очевидно не е само съставяне и редактиране, а свръхосъществяване, това е свръхживот. И тук трябва да се каже най-важното: литературната идеология на единствената книга се основава на самите тематични доминанти в лириката на Яворов. Наистина, последователността на реализациите в поезията на опитите за социално съучастие по различните пътища на националната революция, на трескавите безсънници и на пределно личностните трагически прозрения се превръща в неотвратима, в единствено възможна. Прозрението е един единствен път случило се чрез поезията, то просто не може да бъде повторено:

*Живота и смъртта крила ми са предвечни,
размахани задружно – близки и далечни
предеи аз не виждам сред размаха свой;
на тигновенията бързотечни
изгубих тягостния брой.*
(„Песента на човека”)

Затова и така подредена, „Подир сенките на облаците” се оказва единствената книга. Това също е трагическа предопределеност. Схоластика е сега да си задаваме въпроса: а ако Яворов не бе завършил така трагически и точно тогава земния си път, дали щеше да напише нови стихосбирки, нямаше ли „Подир сенките на облаците” да се окаже просто една поредна стихосбирка, макар и с „отбрани стихотворения”, дотогавашни стихотворения. Не, просто това не би било възможно. Случило се е точно така, както е било писано, както е било предначертано – с кръвта, както оня кръст върху българската карта. „Подир сенките на облаците” наистина е единствената книга, един въплътен живот в поезията и за поезията, както би се изразил Иван Мешков.

Но за да се превърне в единствена книга, целият този живот трябва да бъде стилизиран, подготвен по съответния начин, от него трябва да бъде отстранено ненужното, да се махнат подробностите и разклоненията. И след това, подреден и разказан в единствената книга, да бъде видян през двойната оптика на *сенките на облаците*.

2.

Естествено, ако в българската литература Яворов и неговата поезия определяват идеологията за единствената книга, то в световните литератури има и други велики примери на следване на този модел (а може би точно те задават модела?). Достатъчно е да се споменат две имена: Уолт Уитман с неговите „Стръкчета трева” и Шарл Бодлер с неговите „Цветя на злото”. Както е известно от литературните истории, макар да не загиват съвременен като Яворов, тези двама поети

не правят нови стихосбирки, подготвят все нови и нови издания на знаменитите си единствени книги, преработват, прибавят, махат, съкращават, но книгата си остава точно тази една едничка, *единствената*.

Да, няма друго определение: това е предварителна смърт, предварителна окончателност, затваряне на възможните пътища. У такъв поет очевидно има съзнанието за достигнат предел, за реализирана кулминация. Нещо повече, това съвсем съзнателно се строи. Това е социокултурен конструкт, при който безспорно се работи за съграждането на литературната поетова личност, за нейното монументализиране. И тъй като се работи точно в тази посока, примерно нова стихосбирка, ей така, кой знае как появила се, просто би развалила цялата конструкция.

Естествено, възможни са и съвсем друг род творчески осъществявания и най-нормалният сякаш е ритмичната поява на поредна стихосбирка просто когато е написана и когато е възможно издаването ѝ: модел, следван от Вазов до Николай Кънчев.

Но е възможен и един средищен, усложнен модел, при който също имаме непомерно съсредоточаване на енергии в съответните книги. Например при Пенчо Славейков. Тук сякаш имаме няколко единствени книги (колкото и да е вътрешно противоречиво подобно словосъчетание), амбициозно представлящи дялове от поезията, жанрово-тематични насоки в нея. Ето това са моите *лирически* песни, а това са *епическите*, а тук съм направил една мистификационна антология – „На острова на блажените” – където съм показал, че сам мога да създам цяла литература дори с графоманите ѝ, а в тези три тома съм дал националната епопея на моя народ – неговата „Кървава песен”.

Литературната идеология на Пенчо Славейков е чрез няколко свръхпредставителни книги да внуши на литературната история (не само на българската), че неговата творческа мощ епически добива силен израз в няколко паралелни области на литературното изкуство. Литературната идеология на Яворов се фиксира в единичното и това е рисковата свръхконцентрация. Това наистина е игра на живот и смърт.

Така, в съдбовен избор между трите възможни модела – естествения и спокойния, епически-множествения и трагически-лирически-екстатичния – се развива българската поезия след Яворов, но именно „Подир сенките на облаците” остава голямото изкушение да бъде следвана. Дори от поети (да не говорим за стихотворци), които очевидно нямат качества за това. Колко много колебания, изкушения, започнати и така и недовършени опити! Оказва се, че никак не е лесно да направиш такава книга, че и да я кръстиш по този начин!

„ПОДИР СЕНКИТЕ НА ОБЛАЦИТЕ” – КОНСТРУИРАНЕ НА МОДЕРНИЯ ЛИРИЧЕСКИ ГЕРОЙ (конспективно изложение)

1. 1910 г. – три антологични модела; персонално–колективно

1910 година е особено важна за българския модернизъм по ред причини, включително и защото тогава символично се срещат три различни антологични проекта – като исторически наратив („Българска антология” на Д. Подвързачов и Д. Дебелянов), като персонален наратив („Подир сенките на облаците” на Яворов) и един трети, предложен от „На Острова на блажените”, който по уникален начин съчетава другите два, преживява единия *чрез* другия и *като* другия.

Този факт придава на годината 1910-та специфична „осевост” – моментът, когато се реализират продължително трупани енергии. Българската литература за пръв път проявява авторефлексивни способности, капитализират се развойни процеси, извършват се контаминации и синтези, задават се нови перспективи.

В центъра на процесите е едно отношение, конститутивно за модернизма – отношението между *персонално* и *колективно* и неговите езиково-дискурсивни презентации в сферите на лирическото. Именно чрез лирическото най-пълно се реализират еманципаторските стратегии на модернизма, абсолютното върховенство на индивидуалния творчески акт, способността му да съдържа в себе си и моделира националния литературен процес. Този сложен сблъсък-контаминация между персонално и колективно, центрирането му около свръхфигурата на Поема, нагърбил се да произведе цяла една национална литература, се случва най-тенденциозно в „На Острова на блажените”. Случва

се по един *именно тенденциозен* и някак лесен начин. Целият сюжет е външно конструиран, като една пределно оголена схема.

Тъкмо затова за мен тук по-интересен ще бъде груг антологичен проект – онзи, който определих като персонален – „Подир сенките на облаците”. Целта ми ще е да докажа, че той също като „На Острова на блажените” диалогизира много активно с колективни лирически метаразкази, абсорбира ги и ги трансформира. Но прави това по един много по-сложен и дълбинен начин, на *равнището на езика*.

Персоналната антология на Яворов ще бъде разгледана именно като *проект*, който осъществява сложен акт на разрив-интеграция между колективно и персонално, между литературно-историческо и собствено езиково. Това става чрез целенасочено противопоставяне на ред предишни, актуални до този момент типове лирическа езиковост.

И в същото време противопоставянето маскира една дълбинна травма – на колективното битие, при което самият антологичен проект е своеобразен терапевтичен акт на освобождаване от тази травма. Чрез самоизговарянето, самоартикулирането на лирическия Аз. Или иначе казано – чрез Езика.

Проблемът ще бъде поставен и разгледан на няколко паралелни равнища: литературноисторическият сюжет е рефлектиран на синхронно, поетологическо, собствено *езиково* равнище, а те, от своя страна, имат своите структурно-композиционни проекции в направата на „Подир сенките на облаците”.

2. Основна теза. *Лирически герой*

В оперативен план вниманието ми ще бъде съсредоточено около отношението между *лирическия* и *емпиричния* Аз.

Основната ми теза е следната: да установим как през 1910 г. чрез „Подир сенките на облаците” се конструира (именно конструира!) модерният лирически герой чрез целенасоченото му отделяне от реалния, емпиричния психобиографичен двойник в посока към максималната му *езиковизация*, т. е. чрез отиване отвъд емпиричното и отвъд психологическото (в качеството му на *природа*, на *физис*), чрез стилизирането на Аза в плоскост-

та на самата артикулация, в сферите на поетическия език и *като* този език.

Тук се налагат няколко терминологични уточнения. Така поставен, проблемът се свежда до отношението – едновременно на вътрешно напрежение и релативитет – между три оперативни категории. Първата от тях е *психобиографичният протагонист* – „реалният” Яворов като сложен комплекс от психически и емпирично-биографични дагености. Тази фигура самопонятно стои на входа на творческия процес, като (възможен) геномат. Тя е част от физиса на реалността изобщо. На изхода на процеса стои друг оперативен конструкт – *лирическият Аз*; конструкт, който, освен метафизичен, според патоса на тезата ми има изцяло *езиков* характер, произведен е от конкретния лирически текст. А цялата амплитуда между тези две крайни точки е заета от една аморфна, вътрешно динамична фигура-функция, която ще нарека *лирически герой* и която в своята динамика обозначава различните степени на припокриване-разминаване между първата и втората, между емпиричния психобиографичен (и психосоматичен) протагонист и лирическият Аз.

Следвайки някои постановки на руския формализъм (Ю. Тынянов¹, Л. Гинсбург²), ще мисля този лирически герой като една обобщена функция, която, за разлика от лирическият Аз, е налична не в отделния текст, не на равнището на отделния образ и в едно отделно стихотворение, а се разкрива в по-обемни рамки – на цялото творчество на поета, или поне, както в случая „Яворов”, на даген относително обособен период от него.

В исторически план лирическият герой е рожба на романтизма, на един от основните му философски постулати – за тъждество между изкуство и живот, между лирическият Аз в творбата и неговия „реален” психобиографичен двойник-прототип.

В абсолютния си вид това тъждество е налице в случая „Ботев”.

3. Еманципиране на *езика* от „истината”; *езикът* „Безсъници”

Модернизмът навлиза в българската поезия като процес на разрыв между *лирически* и *емпиричен* Аз.

Предущата епоха с особена настойчивост търси *истината*. Ако се установи разминаване с нея, литературата рискува да бъде обвинена в лъжа. А лъжливостта все още не е качество, а недостатък на литературата.

В лириката *истината* е разбираана като съвпадането между лирическият Аз и неговия психобиографичен двойник-прототип. Един от последните рецидиви на тази свръхвалидизация на истината е начинът, по който Йордан Маринополски чете цикъла „Хайдушки песни” на Яворов... Впрочем, известната книга на Маринополски „Критици” излиза през същата 1910-та година. През 1910 г. той продължава настойчиво да търси биографичния код в лириката, отказвайки ѝ правото „да лъже”, т. е. да бъде *език*.

Маринополски, така да се каже, е пропуснал едно извънредно важно събитие, което поезията на Яворов междувременно е случила – онова радикално отделяне на лирическият Аз от психобиографичния му прототип, чрез което българската поезия изобщо е постигнала своята модерност именно като краен акт на еманципиране на абстрактно-метафизичното от конкретното и истинното.

В чистия, абсолютния си вид тази еманципация се е състояла в периода 1905–07 г. чрез книгата „Безсъници” именно като акт на максимална *езиковизация*, както вече го нарекох. Под този термин разбирам процеса на пълната загуба на емпиричния Аз в една а-психологична свръхвътвърдена, формулно калцирала езикова структура – новият символистичен, и в частност сесисионен език.

Този език у Яворов постига абсолютната си реализация в явление, което можем терминологично да определим като *езика* „Безсъници”.

¹ Тынянов, Ю. *Архаизми и новатори*. Л., 1929, с. 512–513.

² Гинбург, Л. *За лириката*. С., 1983, с. 173.

4. „Подир сенките на облаците” като „преговор” на българската поезия

Но това се е случило през 1905–07 г. Затова може да възникне въпросът: с какво ни е важна тъкмо антологията „Подир сенките на облаците” от 1910 г.?

Отговорът е следният. По това време, през 1910 г., вече се е появила достатъчна темпорална дистанция, позволяваща процесите да бъдат осмислени *в литературноисторическа перспектива*. Можем да видим самия механизъм, по който Яворов чете собствената си поезия в нейната диахронна развойност, как я *историзира*. Как борава с исторически и диалектически конструкции, каквито са пътят, разривът, трансформацията...

Ако смятам проектът „Безсъници” от 1910 г. в някакъв смисъл дори за по-важен от „Безсъници”, то е заради неговия диалектически, мета-характер. „Безсъници” залага на конфронтацията, реализира радикализма на разрива. „Подир сенките на облаците” включва този разрив, без да отнема нищо от радикализма му, в един линейно разгърнат генеалогически сюжет – едновременно *исторически* и *езиков*. Снема в себе си диалектиката на двете.

„Подир сенките на облаците” е нещо повече от персонален антологичен проект. Преди да бъде персонален, той е литературноисторически.

Изходни за мен са две тези на Бисера Дакова³, които смятам за особено креативни. Такава е постановката, че Яворов конструира личната си антология манипулативно, изработвайки метафората за тоталния разлом, за *минаването по тоста* (на декадентството). Той последователно къса генетически връзки, разрушава стари и създава нови, изкуствени контексти тъкмо за да произведе представата за пълна разоменост между „старата” и „новата” си поетика, между „първия” и „втория” си период; упорито и целенасочено произвежда на всички равнища конструкта на *границата*.

Втората теза на Б. Дакова е именно идеята за литературноисторическата проекция на този процес – за това, че новият

език, който Яворов създава през 1905–07 г., се явява в резултат на осъзнаването на артикуляционната недостатъчност на редица различни лирически езици, които са в обръщение дотогава – възрожденският национално-романтичен патос и народническият социален критицизъм, индивидуалистичната самотност и любовният сантимент... Антологията от 1910 г. ретро-конструира един модел, според който всички тези езици са усвоени и възпроизведени от Яворов през „първия” му период като една *езикова парадигма*. А впоследствие те всички са отречени поради невъзможността си да изразят „личното”, „вътрешното” на Аза, да артикулират новата модерна „душа”.

Именно това самоартикулиране на модерния Аз оттук нататък ще бъде, както твърди „Песен на песента ми”, задача на един нов език – *езика-„Безсъници”*.

Така манифестният текст „Песен на песента ми”, освен „първия” период на самия Яворов, скрито отменя и целия онзи широк езиков спектър, който съдържа цялата налична българска поезия до този момент, едновременно в нейната вертикална и в нейната хоризонтална проекция – от Ботев до П. П. Славейков и от П. П. Славейков до Вазов, Кирил Христов и Цанко Церковски.

Именно този езиков спектър е антологично снет в първия дял на Яворовия персонален антологичен проект.

5. Дялът „Антология” в „Подир сенките...” като езиков резерват

Този първи дял е с особен статут. Обозначен като „Антология”, той е своеобразна *антология в антологията*. И в същото време в своята обособеност той изпълнява една важна функция в цялостната композиция на проекта – разтваря персоналното към една надперсонална, литературноисторическа представителност.

Това е един откровено дистанциращ наслов, имащ за цел да историзира този тип поетика, да го класифицира като неактуален и в някакъв смисъл да го отпрати в сферите на класичното. И в същото време насловът „Антология” по специфичен начин затваря, обособява този дял в корпуса на

³ Дакова, Б. Яворов. *Археология на автора*. С., 2002.

книгата, рязко го отграничава от останалите, превръща го в нещо като *езиков резерват*, където различните езици, съставляващи тази поетика, са извадени от историческата си диахронност и са равноположени в двойствената си позиция едновременно като оценностени от благородната патица на класичността и като свършено нерелевантни спрямо актуалността.

Този сложно структуриран процес на историзиране работи паралелно в два плана; онтогенетичният сюжет съдържа в себе си филогенезиса на модерната българска поезия от Ботев насетне. Персоналният поетически език на Яворов, антологизиран в първия дял на „Подир сенките...“, представя една *скрита антология* на ред представителни поетически диалекти от Ботев до П. П. Славейков, а в синхронен план – на цялата налична лирическа езиковост.

Композиционната обособеност на дяла „Антология“ е с принципно различен характер и много по-голяма в сравнение с останалите три дяла... Същност *в собствено езиков план* е наличие *композиционна двуделност и двуезичност на книгата*, доколкото дяловете „Безсъници“, „Прозрения“ и „Царици на нощта“ могат да се мислят като *единна езикова цялост*. Последните два дяла продължават, доразгръщат и дори радикализират онзи дискурс, който мислим тук като *езика-„Безсъници“*.

В своята цялост проектът „Подир сенките на облаците“ придава *структурна нагледност и линейна протяжност* на един фундаментален *билингвизъм*. А композиционната двуделност на антологията, подчертавайки този билингвизъм, демонстративно затвърждава – на най-външно, композиционно равнище – централния концепт на *границата*.

И в същото време е антологизиран целият литературно-исторически процес на модерната поезия, проблематизиран е на най-дълбинно, *езиково*, равнище един същностен негов апоретизъм.

В какво се изразява този **апоретизъм**?

6. Диалектиката *Аз-език*; апория

След като исторически романтизмът в началото на XIX век е открил и фундаментализирал Аза, този Аз оттук насетне неизменно ще бъде конститутивният център на модерната поезия – независимо дали в един демонстративно заявен, хипертрофиран вид или пък чрез своето отсъствие. Могущт на този Аз заема целия спектър между психобиографичната конкретност и метафизичната абстракция. Между подражанието на природата като физическа, биографична и психическа реалност и тяхната стилизация в сферите на езиковия конвенционализъм.

Тази диалектика в историко-развоен план произвежда една *апория*, която би могла да бъде формулирана така: опитът за адекватна самоартикулация на модерния Аз води *отвъд Аза*, в плоскостта на една хипертрофирала и същностно а-психологична езикова структура. Все по-дълбокото навлизане в психическата същност на лирическия субект води *отвъд него*, отвъд психологическия му статус и способността му за самоартикулация – към пълната му загуба в плоскостта на *езика*. Процес, който определих като *езиковизация*.

В литературноисторическата си развойност този процес покрива един период в модерната българска поезия, условно заключен между Ботев, наложил мощния, психобиографично и исторически детерминиран лирически Аз в неговата неразчленима срастнатост с „реалната“ поетова фактура, и Теодор Траянов, в чиято поезия Азът е напълно разтворен в хоризонталната, аисторична и апсихологическа структура на един абсолютен *език*.

В историческото развитие на модернизма вътрешният статус на модерния лирически Аз търпи промяна в посока от една максимална близост до психобиографичния си двойник (романтизмът на Ботев, но и реализмът на Вазов) през дестилацията си във вид една на духовна субстанция (П. П. Славейков) до пълната си загуба в един хипертрофирал, аботелично насочен език (Т. Траянов).

Ситуиран в абсолютния център на сюжета, *исторически* Яворов е по средата между Ботев и Траянов. И в същото време личният му онтогенезис, снет в антологията „Подир сенките на облаците“, съдържа в силно компресиран вид цялата историчност на процеса.

7. Автопародийният ефект

Така в личния антологичен проект на Яворов можем да открием един литературноисторически процес, неговото преживяване от Аза като личен и заедно с това дебатирането му на мета-равнище. А в композицията на книгата е постигната перфектната му презентация чрез уникална взаимопроникнатост между диахронност и синхронност, между линейно-развойна процесуалност и структура.

На синхронно равнище, в структурата на *езика*, процесуалността се реализира в модуса на *автопародията* – автопародия неволна, неосъзната като такава и затова напълно „сериозна“ (в смисъла, в който Цанко Младенов определя стихотворението „Угасна слънце“, в което *езикът-„Безсънници“* постига една от максималните си реализации, като „сериозна пародия“ на Ботевата балада „Хаджи Димитър“, която е абсолютният израз на монументалния лирически герой-Аз на романтизма).

Как работи *механизмът на тази автопародия*? Най-общо той се свежда до напрежението между проекта, намерението, стратегията, манифеста, от една страна, и тяхната абсолютна реализация *в езика*, от друга. Именно пародията – сериозната, непреднамерената пародия – е онази последна, крайна фаза, която е обречен да постигне поетическият език в своята хипертрофия, в устремеността си към абсолюта.

В процеса на езиковизация поетическата творба се разгръща по хоризонтала на езика (като процес на все по-дълбоко и по-пълно „зашифроване“ на психобиографичната реалност на лирическия субект в него) за сметка на референцията, на коректността към психобиографичната истинност. Творбата се строи като конгломерат от ограничен брой формули-клишета.

Революцията, която извършва *езикът-„Безсънници“* около 1906 г., се изразява в тази а-референциална затвореност на езика. Това, което за кратко го превръща в събитие, в обект на възхита и масово подражание, са тъкмо *ефектите на езика*, немалка част сред които се пада на целия онзи свръхклиширан сецесионен инструментариум (размахнати коси, скелети, мъртъвци, вампири, чудовища, ангели). Нещо, което още второто поколение символисти вече ще смята за безнадежно компрометирано; всяка мода се вдъхновява най-вече от външното, от кича, от лъскавите грънкулки, които и най-бързо се демодират.

Чрез *езика-„Безсънници“* формата склерозира и достига до гладкост, която освен, че е твърде атрактивна, е и твърде лесна за възпроизводство. Още в продукцията на най-ранни епигони като Христо Цанков-Борина и Михаил Кремен, в акта на собственото си пародийно преобръщане, *езикът-„Безсънници“* всъщност постига реализация на собствения си телос.⁴

Същият пародичен механизъм в своя „висок“, престижен аспект (т. е. от гледната точка на литературноисторическия разказ) е реализиран от Теодор Траянов и поетиката „Хиперион“.

Но той – в силно компресиран вид – е налице още у самия Яворов. В неговата поезия съществуват различни равнища на езиковост, налице е кентаврично смесение на несъвместими стилистични редове. Хипертрофиралата сецесионна стилистика се сблъсква и конфронтира с една „реалистична“, предметна образност с ясна референциалност и ясни автобиографични импликации (дори в рамките на една отделна творба – израз като „*другари грипави и каани*“ в стихотворението „Сфинкс“ например).

Всички онези езици, които през 1906 г. *езикът-„Безсънници“* отменя, се съдържат в самия *език-„Безсънници“* като скрит интертекст, като адресат на сложен вътреезиков диалог в параметрите на самия новоконструиран език.

⁴ Вж. по-подробно в моята книга „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“, С., изд. „Просвета“, 2009, част трета, гл. 2, с. 257–267. Настоящата статия изобщо горазвива някои от проблемите, засегнати в тази монография.

Отношението между „старите“ езици вътре в рамките на *езика-„Безсънници“* носи характеристиките на спонтанна, „сериозна“ *пародийност*, при което колажният идиом на самия Яворов от „първия“ период (композиционно представен от дяла „Антология“) се оказва своеобразен медиатор, посредник между новия *език-„Безсънници“* и „старите“ езици, които той отменя.

Антологичният проект „Подир сенките на облаците“ реализира тъкмо тази *автопародийна* по същество компресия между теоретическия проект и неволната, спонтанната му пародия в процеса на неговата максимална реализация.

8. Разрив между *физис* и *език* в композиционен аспект (преходът „Хайдушки песни“ – „Песен на песента ми“)

В композиционната цялост на „Подир сенките...“ много значещ – на различни равнища – е преходът между първия дял и втория, между „Антология“ и „Безсънници“, доколкото те представят един радикален езиков разрыв: между „старото“ и „новото“, между *общия* литературноисторически разказ и *личния* идиом, между всички „стари“ лирически езици, неспособни да артикулират модерния Аз, и онзи нов език, способен да направи това.

Но в тук интересувания ни смисъл преходът между „Антология“ и „Безсънници“ е и границата между верността към физиса, от една страна, и абсолютната, а-референциалната езикова структура, от друга.

Този разрыв между *физис* и *език*, а заедно с това и загубата на психобиографичния Аз, е маркиран чрез прехода от първия дял към втория. И по-конкретно – чрез прехода от цикъла „Хайдушки песни“, последен в „Антология“, към стихотворението „Песен на песента ми“, което е не само първо в дяла „Безсънници“, но и манифестно за *езика-„Безсънници“* изобщо.

Преходът е силно значим по ред причини. Първата от тях е особената роля на цикъла „Хайдушки песни“ в „първия“ период на поета. Като единствената „македонска“ творба в „Подир сенките на облаците“, той е своеобразна еманация на „македонския“ поетико-биографичен сюжет у Яворов, чрез който той се опитва *да повтори* онази романтическа слятост на живот

и поезия, която по перфектен начин е осъществена от Ботев. (За което е подиграван и осмиван от съвременниците си – от Маринополски, от Елин Пелин и българановския кръг изобщо.)

Но тази връзка, оказва се, е напълно илюзорна. В цикъла отсъства именно „личният“, автобиографичният момент – според собствените признания на поета пред М. Арнаудов, той го е написал не за да *изрази* себе си, а само за да достави удоволствие на Гоце Делчев. Точно това не разбира И. Маринополски. Той упорито търси и инвестира „лично“, автобиографично съдържание в цикъла, което му дава повод да привиди самия Яворов като негов лирически герой („Яворов „страшен хайдутин““ е ироничният наслов на известната статия в книгата „Критици“). Сарказмът на критика е насочен тъкмо към опитите на Яворов да „повтори“ Ботев, да слее биографично и поетическо. А комичният, според Маринополски, ефект възниква от фундаменталното разминаване между двата пласта, между биографичния и лирическият Аз. Теоретически Маринополски е прав, доколкото почти винаги, когато разминаването между двете хипостазии на Аза в един текст (т. е. между *биографично* и *езиково*) е налице, възниква възможност за пейоративно, комично осмисляне (Л. Гинсбург подробно анализира подобен ефект в случая с руския поет Бенедиктов).

Но Маринополски не е разбрал нещо с фундаментална важност – именно пълното отсъствие на автобиографично-изповеден елемент. Не е разбрал, че цикълът е само една *езикова стилизация*. Тоест, една хипертрофирала *езикова структура*, само че фолклорна (по-точно парафолклорна, с „литературното“ посредничество на Ц. Церковски).

Очевидно неслучайно, композирайки „Подир сенките на облаците“, Яворов поставя цикъла „Хайдушки песни“ като приключващ първия дял „Антология“ и съответно като непосредствено предшестващ втория – „Безсънници“. В цялостната концепция на проекта той не само „преговаря“ един от наличните лирически езици (а именно авторските фолклорни стилизации на Церковски, К. Христов, Трифон Кунев), но и непосредствено подготвя, антиципира онзи процес на разтв

ряне и загуба на емпиричния Аз в Езика, който ще се състои в „Безсъници“. В цикъла е налице същото разтваряне на емпиричния Аз в подобна надперсонална и апсихологическа езикова структура – *фолклорната стилизация*.

Така, приключвайки първия дял „Антология“, „Хайдушки песни“ се оказват своеобразна отправка към втория дял/период „Безсъници“, когато конкретният психобиографичен Аз ще бъде напълно погълнат и смлян от една друга (макар и от различно естество) езикова структура – *езикът-„Безсъници“*. Целият този артикулационен разрив е манифестно формулиран и прокламиран в „Песен на песента ми“ – именно като отказ от „външен“ социален, исторически, но и психологически миметизъм и пълното абстрахиране на самоартикулацията на Аза в сферите на една хипер-езиковост, сведена до поредица свръхклиширани езикови ядра: метафори, символи, алегории, антитези, оксиморони – ефектни, но смислово неефективни, с нулева референциалност: „летен зной и зимен мраз“, истини-лъжи, „красиви в мрачна грозота, и грозни в сяйна красота“... (по-нататък конструкти от този род ще се наложат като базисен пласт в *езика-„Безсъници“*).

А това поражда специфично тъждество между двете езикови структури – *фолклорния език*, стилизиран в „Хайдушки песни“, и *символистичния език-„Безсъници“*. И двата са *а-психологични* и *отвъд-Азови* структури. (Неслучайно Манделщам нарича символизма „родова поезия“⁵, имайки предвид тъкмо тази загуба на конкретния, исторически и психически детерминиран индивид-Аз в езика.)

Това, което предстои оттук насетне, в постсимволистичния етап на поезията през 20-те, е новото въз-раждане на психобиографичния Аз, на реалността изобщо – тяхната еманципация обратно от *Езика*.

Морис Фигел

„В ПОЛИТЕ НА ВИТОША“ КАТО ТРАГЕДИЯ

Във фрагмента за любовта между Лора и Яворов Далчев говори за трагичния жест: „...И най-после да извършат (Лора и Яворов – бел. моя – М. Ф.) оня трагичен жест, който са мислили, че им приляга като на изключителни същества“¹. „Трагичният жест“ на двамата е свързан според Далчев с *изкуствеността* на техните отношения. Защо „трагичен жест“? Каква е връзката между *жеста* от една страна и *трагичното* и *трагедията* – от друга? Защо „трагичният жест“ да е *изкуствен* и *театрален*?

В есето „Метафизика на трагедията: Паул Ернст“ Лукач вижда *жеста* като същностен именно за трагедията. „Думите и жестовете – ето живота на тези хора“ – казва той за персонажите в трагедиите². В друго есе от книгата „Душата и формите“ – „Разбиването на формата в живота: Сьорен Киркегор и Регине Олсен“ – Лукач определя *жеста* като „точката, където се разделят действителността и възможността, материята и въздухът, крайното и безкрайното, формата и животът“³. Жестът е излизане от всяка двусмисленост, от всяка игра между потенция и актуалност. Той прекратява впитането на възможното в действителното и на действителното във възможното, поставя рязка граница между тях; той е *чистата актуалност*, отделена от възможността. Във времеви план жестът е разкъсване на потока от минало, настояще и бъдеще, той е едно *настойчиво „сега“*, отграничено от миналото и бъдещето.

Жестът е тъй честа фигура в книгата на Лукач, защото откроява нейната централна тематика: разликата между „живот и живот“ или между „обикновен живот“ и „Животът като

¹ Далчев, Ат., „И сърцето най-сетне умира: стихотворения, фрагменти“. Издателство „Захарий Стоянов“, С., 1998, с. 136.

² Лукач, Д., „Хаос и форми (из ранните съчинения)“. Издателство „Наука и изкуство“, С., 1989, с. 290. Превод: Димитър Зашев.

³ Пак там, с. 138.

⁵ Манделщам, О. О *позии*. Л., 1928, с. 14.

такъв”, която по-късно ще се появи у Хайдегер като онтологическото различие „битие – биващо”. Жестът представя *самата* тази разлика: той е *напускане* на хаоса на обикновения, субия, бюргерския живот, където до неразличимост са се вкопчили действителност и възможност, минало, настояще и бъдеще и *изявяване* на нещо извън това вкопчване. Неговото твърдо „сега” носи характеристиките на една себеизпълнена битийност.

Жестът, трагичното и трагедията са обвързани в своята категоричност и крайност. Жестът е форма, а трагедията е сред най-устойчивите литературни форми. И трагедията, и жестът изглеждат изкуствени. Жестът смущава със своята единичност, отделеност от многообразието на емпирията; многообразие, което сме склонни да смятаме, че е естествено присъщо на живота изобщо. Трагедията може да събуди присмех със своята патетика, с поетичния си и възвишен говор – черти, които ги няма в разпространената мярка за естественост – ежедневието. Именно изкуствеността на трагедията обаче за Лукач е знак за нейната обрънатост към „Животът като такъв”, който е „винаги недействителен”⁴. Трагичното също е някак неестествено. Симптом за това е, че когато то се случва обикновено в първия момент не можем да повярваме, че се е извършило. Всяка трагедия и всеки трагичен факт има структурата на жест, всеки жест е трагичен в смисъла на своята абсолютност и завършеност.

Има обаче и още едно нещо, което събира трагедията и жеста. Няма несъзнателни жестове. Ръкомахането, което съпровожда стихията на говоренето, не е жест. В жеста няма стихийност, хаос. Той е *изцяло* съзнателно действие, планирано и осъществено. Този, който го извършва знае какво прави, преценил е причините и следствията от направеното, наясно е със себе си – жестът изисква самосъзнание и самопознание.

Самосъзнанието и *самопознанието* извежда трагедията до постоянна философска тема, до най-обсъжданият от философите литературен жанр. Книгата на Жан-Жозеф Гу, посветена

на най-важната трагедия в европейския литературен канон, се нарича „Едип, философът”⁵. В тази трагедия се реализира гревната философска максима „Познай себе си”. Едип трябва да достигне до мрачната истина за себе си, да стане напълно самосъзнателен, да изпълни класическата представа за философа – за човека, който не живее в произвола на обстоятелствата и моментните решения, а чието победение се осланя на познанието – познание първо на самия него.

Много е говорено за съдбата в трагедията. Съдбата не е наследство от архаична представа, нито обикновен сюжетен ход, а е резултат от самосъзнателността на героя. Познавайки себе си, ти определяш своя живот; твоего самопознание става твоя съдба. Самосъзнателността се изразява в традиционно за трагедията понятие за вина. Трагическият персонаж не е виновен в смисъла на това, че е извършил нещо грешно или престъпно. Той е виновен в юридическото значение на гумата. Вината според правото е съзнателното отношение на гееца към деянието. За разлика от човека на ежедневието трагическият персонаж *няма* случайни действия. Той знае какво прави и знанието му е следствие от познаването му на самия него. Бидейки напълно самосъзнателен, персонажът е *лишен от подсъзнание*. Психоаналитичният прочит на трагедиите е принципно погрешен. Именно защото няма подсъзнание, героите постоянно говори. Трагедията е говорилня. Всичко, което чувстват и мислят героите, го казват. Няма нищо премълчано или скрито, подсъзнанието не се спотайва никъде. Трагедиите на Расин се подчиняват на специалното правило битките и дуелите да са извън сцената. На сцената *само* се говори.

В дългите си монолози трагическите герои изглеждат изкуствени. Изкуствени и театрални могат да се сторят и силните страсти, които преживяват те. Но тези страсти са не просто емоции, защото емоциите са мимолетни. Страстите, под чиито напор са персонажите, ги държат през *цялото* време

⁴ Пак там, с., 286.

⁵ Goux, Jean-Joseph, „Oedipus, Philosopher”, Stanford: Stanford University Press, 1993. Translated by Catherine Porter.

на действието. Те така ги обхващат, че героите губят достъп до реалността, приближават се до лудостта или полудяват. Страстите не са непостоянни, защото са свързани със самосъзнанието. Героите са въвлечени в едно интензивно и тежко непрекъснато гълбаене на себе си, разбиране на себе си, обсебя от опознатото себе си, от която не могат да се освободят. В края на краищата те са изкуствени, понеже е някак *неестествено самото самосъзнание*. Традиционно се смята, че то липсва в природата. Животът се живее, а не се мисли и анализира.

Самосъзнанието прави от трагическите персонажи суверенни в истинския смисъл на думата. Те могат да вземат най-крайните решения. Всъщност те вземат винаги едно и също решение: *самоубийството*. В него напълно се изразява *самосъзнателността и неестествеността на тази самосъзнателност* – самоубийството е изцяло автономен акт, насочен срещу естествения ход на живота. „Има един-единствен действително философски проблем – самоубийството” – гласи известното начало на „Митът за Сизиф” на Камю⁶. Доколкото самосъзнанието е цел на философията, то неговата най-екстремна изява – самоубийството – е във висша степен философска тема.

Суверенността на трагическите герои е подчертана и чрез това, че те имат директен достъп до държавно-политическата употреба на суверенността – *суверенитета*. Трагическите персонажи са „изключителни същества”, както казва Далчев: суверени – царстващи особи. Намерихме в трагедията юридическото понятие за вина, защото тя има отношение към закона. Бидейки или ставайки суверен, трагическият герой налага закона или престъпва закона, установявайки друг закон. И в двата случая обаче той става жертва на закона, който установява или който нарушава. Както Егип, той е *едновременно* от страната на наказващия и наказания, което показва парадоксалната близост между двете крайни точки на правно-политическия рег: суверенът и жертвата. Тази близост е показана и в акта на са-

⁶ Камю, Ал., „Чужденецът”, „Митът за Сизиф”, „Чумата”, „Пагането”. Издателство „Народна култура”, С., 1982, с. 101. Превод: Пенка Пройкова и Венелин Пройков.

моубийството, което извършва персонажът. Агамбен твърди, че самоубийството е следствие от суверенна воля, при което самоубиецът е и суверен, и жертва⁷. Както суверенността обаче, и жертвата предполага самосъзнателност. Случайните жертви *не* са жертви. Жертвата се прави с разбиране за нейната стойност и за цената, която плаща извършващият я. Жертвата е жест.

*

През 1910, малко преди Яворов и Лора да извършат „трагичния жест”, за който говори Далчев, и малко преди родината и света да навлязат в трагичните събития на войната, зрее замисълът за една българска трагедия: „В полите на Витоша”. Преходът, който Яворов осъществява от лирика към трагедия е чест в литературата, той се дължи на родството между лирическата и трагедиината форма: и двете предполагат рефлексивност, обръщане на човека към себе си, самопознание и самосъзнание.

„В полите на Витоша” е трагедия във време, когато персонажите вече не са суверени. Тяхната саможертва няма отношение към закона. Тя се извършва в един модерен свят, където нормите са станали абстрактни и нямат връзка с фактите. Но това не пречи на пиесата да има традиционни трагедиини елементи. „Тоя... изобщо тоя човек, създаден сякаш само да приказва, вечно да приказва...” – тази иронична характеристика от страна на Чудомир на Христофоров, която е и ирония на самата трагедия към себе си, добре представя един от типичните трагедиини моменти във „В полите на Витоша”, на който вече бе обърнато внимание: говоренето⁸. Самият Христофоров казва веднъж за себе си: „...Днес съм аз съм малко възбуден, почти весел, и много приказвам”. Христофоров непрекъснато говори и нищо не прави освен да се самоубие на финала. Цялото трето

⁷ Вж. Агамбен, Дж., „Номо сасер: суверенната власт и оголеният живот”, издателска къща „Критика и хуманизъм”, С., 2004. Превод: Снежанка Михайлова.

⁸ Всички цитати от пиесата са от: Яворов, П. К., „Избрани съчинения в два тома”, т.2. Издателство „Български писател”, С., 1968.

действие е дълъг разговор между Мила и Христофоров, от който няма резултат.

Темата на пиесата – любовта – е присъща както на лириката, така и на трагедията. Тя е добра за трагедията, защото в любовта има съдбовност – любовта се случва на човека, не избираме да се влюбим – и самопознание и излизане от ежедневието „естественост“, от „обикновения живот“: в любовта човек осъзнава себе си по друг, различен начин от този, който му предлага битовото и институционалното му съществуване. В класическата трагедия споделяната любов е сливане на две самосъзнания. Щом се влюбват, след „балконската сцена“, Ромео и Жулиета стават един персонаж.

Както е прието в трагедиите, любовта между Христофоров и Мила е константа. Двамата герои не могат да я напуснат. Любовта им формира традиционния трагедичен кръг. Същевременно тя е *изцяло неетипична и неежедневна*, а „изключителна“, ако прибегнем отново до речника на Далчев. Влюбена е най-неемпиричната реалност в човека; онова, което той е длъжен да опазва и, опазвайки, да познава в себе си, неговото същностно „себе си“: душата. „Аз зная само две хубави очи, в чието сияние душата ми потъва и се топи като восък“ – казва Христофоров за любовта си към Мила. „Не е моя вина, че обичам Христофорова: душата ми го обича“ – твърди Мила.

Но във „В полите на Витоша“ не е както в „Ромео и Жулиета“, макар че Христофоров казва въодушевено малко преди да умре подобно на Ромео „Приличам ли аз на Ромео? Не бой се... ние нямаме намерение да се самоубиваме“. Ако в класическата трагедия споделяната любов събира самосъзнанията на влюбените, то във „В полите на Витоша“ именно тя ги разделя или по-точно – *ги събира, разделяйки ги*. Същностен момент в самосъзнанието на двамата герои е преживяването им като отхвърлени от действителността, като нямащи място в нея. Но Мила би искала да преодолее пречките, които я разделят с Христофоров и да бъде с него, да осъществи любовта си. Христофоров, обратно, следвайки Яворовия стих „От други свят съм аз – не си виновна ти“, смята, че единение между двамата не може да

има на този свят: „Любовта, истинската любов, много често пристъпва прага на гроба с радост като праг на брачна стая... Може би онова сливане на душите, към което хората се рват тъй мъчително, може би то е възможно само там“.

Христофоров говори като чист трагедичен персонаж, поради което изглежда изкуствен. Той не търси „сливане“ в ежедневието, бюргерския смисъл на думата, а в идеалния. Него го интересува само душевното единение. Ето защо той няма плътско отношение към Мила: „Аз никога не съм те пожелал още, както се пожелавя една жена...“. Любовта му не го приобщава към пола му, а го разделя с него. „Дете, аз се чувствам слаб“ – твърди той. Тази безполова любов е толкова неземна, че дори видимото присъствие на любимата е лишено от значение: „Ако се извърна настрана, не мога да си представя и как изглеждаш“. Трагическата жертва, която извършва персонажът – самоубийството – е заради този вид любов.

Авторът като че ли е на страната на Христофоров. Мястото, където героят разкрива серафическата си любов и където се провежда единствения продължителен разговор между влюбените, са гробищата. Последната ремарка на пиесата, след сцената със самоубийството на Христофоров и след напълно неосъществения приживе любов между персонажите, гласи: „През това време е станало светло и в последното мигновение слънце озаря прозорците“. Изгряващото слънце е символ на това гругаде, където са намерили сливане онези, които не са постигнали единение в света. То обаче озарява този сив и незначителен свят, отваряйки го към себе си, откривайки „обикновения живот“ за „Живота като такъв“, показвайки „*между-то*“, пролука между двата живота, която е същност на трагедията.

Конфликтът във „В полите на Витоша“ не е между влюбените и възпиращите ги обстоятелства около тях, както е при традиционната любовна трагедия, а е в самите влюбени, *в онова, което ги прави влюбени* – любовта. Любовта в пиесата не е единно понятие, а е *понятие, станало проблем*, разделило се на две: земната любов, която иска Мила и неземната, която търси Христофоров. Мила усеща разминаването, неслучайно тя иска да изпита

физическа болка, причинена ъ от любимия, да има белег от него. Ала такова разминаване не е характерно за трагедията, а за романа. Романът според Лукач е форма на разпадната тоталност, на „самостоятелния живот на душевността“, който става „възможен и необходим само, когато това, което различава хората помежду им, се превърне в непроходима бездна“⁹.

Мила е класически трагически персонаж. Тя знае коя е и какво иска. „Аз се познавам“ – заявява тя. И търси възможност за любовните си отношения с Христофоров. „Време е за последното решение“ – казва тя още в началото на пиесата. По-сложно е при Христофоров. Той едва в края овладява себе си. „...Аз съм вече господар на себе си“ – произнася той малко преди да се самоубие. До този момент той не знае кой е и какъв е. „Нима аз се разбирам? Нима аз зная защо става всичко това в мене?“ – пита персонажът. Ролите му се сменят: политически активист, отчужден от действителността маргинал, идеалистично влюбен. Даже вярата му в неземната любов не е постоянна. В сцената на гробищата, след като изразил идеята си, че сливане на душите е възможно само отвъд, той казва: „Мила, ти няма да се върнеш вече у брат си. Ела с мене“.

Христофоров е персонаж от един *нетрагедийен свят*, в който себе си-то, което опознава човека е станало неясно за него; *свят, в който човек не може да бъде сигурен, че ще се намери, колкото и да се търси*. Нетрагедийното – неувереността на Христофоров относно самия него – парадоксално е изразено чрез един трагедийен елемент – натрапчивото, неспиращо говорене на персонажа. Тази неувереност прилича на необоснованото отлагане на отпъщението от страна на Хамлет. Критиката на Елиът, занимаваща се с това отлагане, е критика спрямо трагедийната същност на „Хамлет“¹⁰. Трагическият герой не се отклонява от действието без причина. Бидейки лишен от колебания в себе си,

той извършва онова, което е решил. Така че иронията спрямо трагедията, която прозвучава в думите на Чудомир (а тя може да се чуе и в репликата на Христофоров „Ти го изрече с такъв театрален трагизъм!“) не е случайна. „В полите на Витоша“ е произведение, което *блъсква две вини, две самосъзнания: традиционно-трагедийното и онова, което не може да се внесе в трагедията*.

Коментарът на Далчев върху любовта между Лора и Яворов принадлежи на човек, който няма трагедийно световъзприемане, но разбира трагедията в нейната изкуствена и театрална същност. Жестът, който са извършили Лора и Яворов несъмнено е трагически, но със своята раздвоеност между типично-трагедийното и нетрагедийното „В полите на Витоша“ не дава ясен отговор на въпроса дали този жест трябва да се разбира от гледна точка на трагедията. Случайно ли е, че Михаил Кремен нарича своята биографична книга не „Трагедията на Яворов“, а „Романът на Яворов“?

⁹ Лукач, Д., „Хаос и форми (из ранните съчинения)“. Издателство „Наука и изкуство“, С., 1989, с. 393. Превод: Димитър Зашев.

¹⁰ Вж. Елиът, Т. С., „Хамлет“. В: „Трагедия и индивидуален характер“, книгоиздателство „Георги Бакалов“, Варна, 1980. Превод: Людмила Колечкова.

ПЕТКО ТОДОРОВ: 1910 – ГОДИНАТА НА ДРАМАТУРГА

Възхвалявани или отричани, пиесите на Петко Тодоров са етап в развоя на следосвобожденското драматургично мислене. Заедно с драмите на Яворов и Страшимиров, създадени до войните, те проправят пътя на модернистичния експеримент – като философия и проблематика, персонажи и конфликтност, композиционни и образни търсения.

1910 се превръща в годината на драматурга Петко Тодоров. В нея той прави своята своеобразна драматическа антология, т.е. пренаписва, редактира и издава пет от общо шестте си завършени драми. Три от тях („Зидари“, „Самодива“ и „Страхил страшен хайдутин“) ¹ излизат в отделна книжка под марката на „Мисъл“ през 1910 г., докато останалите две: „Невяста Боряна“ и „Змейова сватба“ се появяват съответно в 1 и 2 кн. на сборника „Мисъл“ от същата година ². През тази събоносна година (трагична за П. Тодоров в личен план) писателят се вписва в цялостния антологичен проект на своите събратя от „Мисъл“ по един силен и категоричен начин. Независимо от нашите пристрастия и интерпретативни нагласи налице е троен „дебют“ на Петко Тодоров, съзряващ от началото на века и разработван с една творческа въстрепеност и лична отгаденост, с каквато малцина драматурзи от периода могат да се похвалят. В този смисъл рецепцията на Тодоровите пиеси можем да поставим във вътрешно литературния контекст на гранични книги като Яворовата „Подир сенките на облаците“ и Славейковата „На острова на блажените“. Така съпоставени, текстовете подчертават своята естетическа неразделност и

програмност в голямото поле на литературата. Нареждайки се един до друг, тези текстове – равносметки сигнализират с пророческа интуиция финалността на най-мощната и радикална персоналистична визия за модерно изкуство. Така в 1910 г. усилията на цяло едно десетилетие напрезната работа са манифестирани в един промислен драматически проект.

Петко Тодоров е удивителен пример за постоянна писателска работа над вече публикувани текстове. „Доизкусуряването“ на драмите му може да се разглежда като изтощителен процес на поглъщане от текста, на авторова фиксация, в която написаното постоянно се дообработва и трансформира – свърхзнак за и избистряне на авторските концепции. Например пет години след първата публикация на последната си драма Тодоров отбелязва: „*Най-сетне намерих как да изменя началото на „Първите„. Това е истинска радост за мене.*“ ³ Тези усилия са красноречива илюстрация на доктрината на „Мисъл“, за творчеството и като озарение, и като труд, в който автор и творба се взаимноизграждат, взаимопостигат.

„Зидари“ възниква като замисъл през 1899; написана е през 1900 г. „*Аз тисля, че такава драма, още не се е явявала в България*“; публикувана е в „Мисъл“ (1902, № 1, 2 и 3) ⁴. Тодоров прави многократни редакции на текста. Последната преработка на пиесата е от 1907 г. и се предлага на Народния театър с писмо до Директора: „*На същата тема, под същото име преди 6-7 години, аз напечатах една драматическа еклога в три действия в сп. „Мисъл“. Това беше първият мой драматургически опит, а в същото време е първата модерна драма на български, сега аз Ви представям трагедия в четири действия, която няма нищо общо с напечатаната от мен някога „Зидари“, освен, както спотенях, сюжета и името.*“ ⁵ На серийни редакции е подложена и пиесата „Самодива“. Замисълът

³ Тодоров, П.Ю. Събрани съчинения в четири тома. Т. 2. С., 1980, с.374. Драмата „Първите“, е публикувана за първи път през 1907 г. а окончателният, съществено преработен текст е отпечатан през 1912 г.

⁴ Тодоров, П. Зидари. Драма в три акта. // Мисъл, 1902, № 1, 2 и 3.

⁵ Тодоров, П.Ю. Събрани съчинения. Цит. Съч. Т.1. С., 1979, с.363.

¹ Тодоров, П. Драма. Книга първа. Издание на „Мисъл“, С., 1910

² Мисъл, Литературен сборник. Книга първа. С., 1910; Книга втора, С., 1910

възниква в края на 1902 г. след привършване на работата над „Зидари“. Първият вариант е написан до края на 1903 г. и личи от подписа при отпечатването ѝ в „Мисъл“, 1904, № 4⁶. Между първоначално отпечатаните варианти в „Мисъл“ на пиесите „Зидари,“ и „Самодива“ и последните редакции от 1910 съществуват сериозни различия. „...самота техника ти се вижда съвсем нова и оригинална“ – споделя авторът в писмо до г-р Кръстев. По същество „Зидари“ и „Самодива“ са нови творби със стари заглавия. Функционирането на дъга текста с едно и също заглавие поражда проблемната рецепция на драмите след 1910 г. В този смисъл конструиращите новатора драматург статии в „Мисъл“ на П. Славейков „Блянове на модерен поет“ и на г-р Кръстев „Певец на воля и младост“ коментират първоначалните варианти на пиесите и по тази причина не отразяват същностните промени, които прави драматурга за изданията от 1910 г. Същите констатации характеризират и статиите А. Протич, Ал. Балабанов, А. Гечев за периода 1902-1907 г.

Свидетелство за избистрения модел на драматургическо концепиране на света, за набралата скорост художествена сръчност, за подчиняващия се на творческата визия на писателя нов драматически език е феноменално бързото написване и публикуване на последната му пиеса „Змейова сватба през 1910 г.. Съпоставена с многогодишните творчески пренаписвания, обработки на останалите му драматически текстове, последната (завършена) пиеса на Тодоров е написана на един гръх и за жалост, инспирирана от голямата трагедия в семейство Тодорови (смъртта на любимата сестра Минка). В този смисъл „Змейова сватба“ се явява синтез и завършващ етап на една новаторска драматическа поетика. По-нататък ще маркирам основните компоненти, конституиращи драматическия проект на П. Тодоров. Важно е да открия повтарящото се в различните теми, сюжети, персонажи, в спецификата на „показване“ на действието и конфликтите; да видим как хронотоп, декор, мотиви и думи създават поетологичното и стилово своеобраз-

ние на Петко-Тодоровите драми. Откриването на постоянни фигури и образност, на технически средства и прийоми, на повтарящи се структури е вече знак за функционирането на един устойчив драматически почерк, легитимиращ „марката Тодоров“ в полето на българската драма през 1910 г.

Компаративистичният прочит на „Зидари“ от 1902 и „Зидари“ от 1910 г.⁷ установява не само промените във фабулата и произтичащата от тях техническа реорганизация на действието, но и естетическото префункционализиране: отдалечаване от битовата емпирия и социалната проблематика по посока на символостроене и универсализиране на посланията – както на нивото на развитието на конфликтите и персонажите, така и в конструирането на езиковата образност.

Можем да препотвърдим становището на Пенчо Славейков от основополагащата статия „Певец на воля и младост“, че писателят има свой глас и подхваща своя песен, нова песен, за разлика от редица негови съвременници. Ако перифразираме израза на Хосе Ортега-и-Гасет „воля за вкус“, редакциите на Петко Тодоров са проява на *воля за стил*⁸. Един от най-съществени резултати на тази воля е редуцирането на вещите, а и на тяхната вещност. „Обезпредметяването“ въвежда алегоричен режим на функциониране и е част от процеса на символостроене. Тодоров деконструира материалната действителност, превръща я в знак за нещо друго. В тази връзка ще посоча дъга примера: фразата за кръста – „ще ни закриля от черкези и кърджалии“, от първия вариант на „Зидари,“ се деконкретизира до абстрактното словосъчетание „ще ни дава упование,“ в последния

⁷ Вж. по подробно по този въпрос Иванова-Гиргинова, Блянове по модерна драма. ИЦ „Боян Пенев“, С., 2010, с.49-92.

⁸ „Волята за стил,“ е новият художествен принцип на европейския модернизъм, който С. Скитник огласява в статиите и театралните си бележки след войните. Драмите на Тодоров попадат под знака на този принцип: „Пиесата няма действие, няма тоже би и художествено изяснена идея, но има безспорно стил,“ – ще заяви критикът в своята театрална рецензия за втората пиеса на Тодоров „Самодива,“, поставена на сцената на Народния театър през 1920 г. – Вж. Сирак Скитник. Постановката на „Самодива,“ // *Зааторог*, 1920, № 6, с. 649.

⁶ Тодоров, П.Ю. Самодива. Драма в три действия.// Мисъл, 1904, кн. 4.

вариант на текста. Сянката на Рада, която в първата публикация на пиесата се проектира върху църковния зиг, остава само в репликата на Христо „сянката на Рада да гоня” – израз, който няма физически измерения. Редактирането е извървяло пътя от Кирил-Христовото „Под сянката на облака” до Яворовото „Подир сенките на облаците”, от сетивно-визуалното внушение до метафизичната знаковост. Изтриването на „нагледа”, дематериализирането на „сянката” е предпоставка за превръщането ѝ в символ, който може да поема различни значения. И е така както в Платонов смисъл – като отражение, проекция тук на неназовимата, изплъзваща се идеална същност, така и в Юнгиански смисъл – като загуба на идентичност. Раздвоението е онагледено – Христо тръгва подир сянката, подир идеала, докато Дончо, отминаван от другите, се е превърнал в сянка на самия себе си, загубил същностното си Аз.

И в останалите пиеси на Тодоров сянката е ключов образ, символизиращ загубата на идентичността на героя. Превръщането на героя в сянка се свързва с метафоричния израз „ограбване на душата” – лейтмотив в Тодоровите пиеси и устойчива характеристика на героите несретници и жертви на познатата ни от фолклора предопределеност в съдбата на Аза, скрита за понятието „орис”.

Друг релевантен елемент на модерната Петко-Тодорова драматургия са митофолклорните схеми и употребите, на които са подложени.

Странно е и използването в „Зидари,” на митичната схема (вграждането) в нейния първичен и най-суров вариант – хуманизиран още във фолклора, където майсторите се смиляват над жертвата (оставят възможност да кърми децата си), „вземат мерките ѝ”, вграждат сянката ѝ.

Използването на *архетипни модели*, цитирането (възпроизвеждане – спазване – трансформиране) на фолклорни сюжети в Петко-Тодоровите драми има множество последици, от които най-съществени са следните две:

– *действието се монументализира и поетизира*, поражда внушение за надвременност, неисторичност (липса на действителни

личности от социалното битие), потисната конкретика и засилено символостроене;

– *конфликтът е изначално предзададен и предрешен*. Заложените в миналото и припомнени в настоящето на текста колизии и сблъсъци остават нерешени и с това епизират действието. Драматургичното конструиране напуска сферата на външните сблъсъци, конфликтността се интериоризира. В центъра на случващото се се оказват субективните преживявания на Аза, грамите на модерната душа. Драматургичният модел активира втория (символен) план на действието, който постепенно се разраства, за да преподчини и преформулира на финала предзададените конфликти.

И така – мито-фолклорният хронотоп използва ресурсите на битовото, като го десемантизира в посока на символното и условното. Миналото (със своята безусловна слученост и винаги приблизителна, условна реконструкция) отнема от реалистичната плътност на действието, за да гради универсалния план на внушения. Интересното в конструирането на хронотопния модел в пиесите е, че време и пространство са фиксирани, но не са фокусирани. В „Зидари,” няма точни координати на случващото се: „Действието става в старопланинско село в дните на черното робство... Поясненията отпращат към време-пространството на легендата, изграждат поетични представи.⁹ В най-социалната грама – „Първите...”, сякаш има най-много историческа конкретика: „Действието става през половината на тиналото столетие в един прибалкански град...”,¹⁰ Фразата „през половината...”, всъщност снижава темпоралната стойност на съобщението и по-скоро задава разполовяването на общността. Далеч по-ясно е

⁹ Една-единствена реплика в пиесата се явява косвен исторически ориентир – „...да направи един препис на Царственика...”. Тя ситуира действието не по-рано от началото на XIX век (когато Паусиевата история добива популярност и народът я нарича „Царственик...”), но преди 1844 г., когато излиза първата и печатна версия със същото име – историята на Христаки Павлович.

¹⁰ Тодоров, П. Събрани съчинения. Т. 2. Драми. С., 1979, с. Всички цитати в текста са по това издание.

било уточнението в началния, отпечатан в „Мисъл“, вариант: *„Действието става в първите години след Кримската война...“*. Историческото събитие е изтрито, изчистено в окончателния текст отново във връзка със създаването на смислова многозначност и условност на драматическия наратив.

Предтекстът на „Самодива“, не споменава времето, а мястото на действието – *„Ирин-Пирин планина“*, е повече фолклорен, отколкото топографски обект. В „Невьяста Боряна“, времето също не е маркирано, *„действието става в едно полянско село“*, (разбирай небалканско – б.м., М. И.-Г.). В „Змейова сватба“, *„действието става в Тетно Загоре“*. Въпреки че няма такъв географски обект, главната буква в „Тетно“, актуализира значенията *някогашно, отдалечено* и става знак за тъмнината (безпросветността) в съзнанието на колектива,¹¹ която ще порожи септоубийството и кървавата ексцесия.

В „Страхил страшен хайдутин“, изречението, замествашо координатите на действието, дава информация за два паралелни свята, които вероятно ще се срещнат неясно къде, кога и как: *„Из тъмните дебри-усои на стария Балкан е водил преди години дружина Страхила страшен хайдутин, а далеко в равни Румънне млада невяста Миакана е жалила и копняла низ попови двори...“*. Ремарките актуализират и два свръхзначени тоposa за литературата (заети от фолклора и канонизирани от Ботев) – Стария Балкан и равни Румънне, върху които ще се градят смисловите опори на текста.

Теоретиците са отбелязали, че сегашността е заредена с повече драматизъм, но Петко Тодоров бяга от нея в някогашното. Миналото притежава особена времева оптика. Колкото по-отдалечени във времето са хората и събитията, толкова по-опоетизиран и символизиран е образът на преживяванията, делата и гумите им. Настоящото се оказва особено нетрайно, преходно. Връщането назад е като преодоляване на времето, изчистване на събитията от наносите на случайното и достигане до вечното и непреходното. Прав е Гео Милев, който

във възторжената си статия за „Страхил страшен хайдутин“, акцентира върху *„елементите на вечност, вън от време и място“*.¹²

На фона на пестеливите и уедрени време-пространствени координати (някъде, някога) описанията на сценичното пространство (декора) в началото на всяко действие са почти разточителни. Камини, миндери, губери, иконостас, тъкани, предмети са указани като разположение, материал и дори цвят. Тези описания не са самоцелно любуване, нито пък етнографски натурализъм; тяхната декоративност е функционална. Обстановката у чорбаджи Петко внушава заможност и консервативни добродетели. Огницето и трапезата в къщата на Андроника стават ключова тема и семиотичен център, около които се гради метафизичната проблематика. Най-функционално е описанието на Стиляновата къща. Прозорците, замрежени с пречки, възглавниците и китениците, Стиляновите дрехи, цялата подредба от първо действие ще бъде преобразена в третото. Единният дом се е разпаднал. Баба Петкана се е преместила в одаята до брашнянката.

Настъпните промени са знакови, а коментирането им е проява на мирогледния сблъсък между героите. В статията си „Българската къща“, писателят обобщава настъпващите промени в самия ядрен модел на народопсихологическия космос – дома.

*„Ведрината на новото време вече нахътва през широко отворените прозорци и врати на къщата и върху тъмния и фон, който и запазва едно своеобразно благородство, се очертават силуетите на новите българи. Те са все още неясни, ситни и една поетическа интуиция улавя в нюанси образа на младата невеста, която почва да гаси страдащото кандило пред старите икони и запява нова песен на воля и младост...“*¹³

¹² Милев, Г. Страхил страшен хайдутин. // Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 126. (Статията е публикувана на френски във в. „L'echo de Bulgarie“, бр. 2297, 25 юни 1921, препечатана в сборника „Театрално изкуство“, С., 1942.)

¹³ Статията е написана на немски език през 1913 г. и е поместена в литературната притурка на в. „Berliner Tageblatt“, (№ 48, 23 септ. 1913).

¹¹ Йорданов, Н. Българската грама. Поглед от периферията на текста. С., 2003, с. 118.

В статията си за драматургията на Петко Тодоров Боян Пенев говори за „липса на един централен обединяващ тотив в драматическото действие“,¹⁴. Наистина централен конфликт липсва; проблемно е да бъде извлечен и след ретроспективно-обединяващ поглед върху цялото – той е потулен, разроен на преплитавщи и подавящи се един друг конфликти. „Друг един твърде съществен недостатък на тия драми е, че в тях има твърде малко драматизъм“,¹⁵ – продължава Б. Пенев. Ако за „добрата“, драма противопоставянето на Теофрастовите характери или поне Хераклитовите темпераменти, имащо ефектен външен израз, е необходимо условие, то критикът е прав в своите анализи. Но тук става дума за различно представяне на друг тип конфликтност, т.нар. от В. Хализев субстанциален конфликт¹⁶. Това е недооценено и от д-р Кръстев, който намира за неоползотворен сблъсък Пюрга – Петкана. Същност в първата публикация на „Самодива“, конфликтът е далеч по-обикновен и решен по модела на семейно-битовата драма. Пюрга е много по-приземна и приобщена към хорските обичаи, към реда и живота на общността. Баба Петкана я кара и на празник да кърпи, държи се строго и заядливо (като „истинска“, свекърва), кълне я („*никаквица недна – да се не връща в тази къща*„). В крайния вариант натурализацията на отношенията е отпаднала, традиционният конфликт снаха – свекърва се разраства до мирогледен, при това е вече и интериоризиран – разиграва се в душата на Стилян. Конфликтът за жена, имащ социално-битови измерения в първия вариант на „Зидари“, е подменен, трансформиран в екзистенциално телеологичен.¹⁷ Друго вече е съществено – процесът

на освобождаване на Аза от колективния идентификационен модел, стремежът на душата да се заслуша в себе си, да познае и изрази същината си – тези процеси са важни не като действие и не като психология, а като откровение и екзистенция.

Най-важното в развойното конструиране на модерните герои на Петко Тодоров е да изразят това, което носят в себе си (прекомерно и опасно от гледна точка на общността). Стремежът към символизиране идва от невъзможността на душата да се изказва с думите, с които до този момент е било описвано състоянието на нещата (външния свят). Затова индивидуалностите се отказват от словесния ресурс на общността. Те не обичат приказките, излишните думи, създадени да обслужват профанното битие. Този отказ от думите на колектива в техния прозрачен и общосподелен смисъл, проблематизира и принадежността на героите към общността.

Героите, като нямат друго за ползване освен завареното слово, реконтекстуализират присвоените образци. Бягството от „комуналния уют“ на конвенционалните употреби е риск да останат неразбрани. Старата жена („Самодива“) не може да проумее прехласването на Пюрга над дивото цвете и снизходително го нарича „*гороцвет*“. Димо („Невеста Боряна“), веш познавач на всекидневния език, не разбира какво му говори Никола. За него думите и нещата са твърдествени: „*Че ти не си вишна*“; „*Бъчва като всяка бъчва*“. Затова Никола се отказва да споделя и обяснява: „*И да ви разправят... ната да те разберете...*“ Разминаването е радикално, неразбирането е неизбежно.

Затова героите, заслушани в себе си, не обичат приказките, наддумванията, разправията. В крайния вариант на текста за тях думите са излишни, безсилни. Самодивата декларира: „*Радост, що с думи се не изказва*“. Цена („Змейова сватба“) е безразлична към селските момци, „*дето само знаят да се наддумват*“. Змейт ще възкликне: „*За какво асв са ни думи*“. Най-тежките упреци на Милка към даскал Димитър („Първите“) са: „*Тебе всичко ти е само в приказките на този свят... тебе в улични разправии... ти аежи сърцето*“.

Колкото по-камерно е действието, толкова повече се смълчава словото и настъпва обездумването – текстът се

Цит. по: Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1980, с. 267.

¹⁴ Пенев, Б. За драмите на П. Ю. Тодоров и лириката на Яворов. // Пенев, Б. Студии, статии, есета. С., 1985, с. 355.

¹⁵ Пак там, с. 356.

¹⁶ Хализев, В. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование. М., 1986, с. 122-186.

¹⁷ Просвещенско-романтичният дискурс предпочита военната терминология и при мисленето върху драмата. Латинското conflictus означава сътолковение, сражение. Ако вместо за конфликти говорим за проблематизирани отношения, ще разчитаме по-адекватно текстовите реалности на Петко-Тодоровата драматургия.

изпълва с тишина. Едноактният драматичен епilog „Страхил, страшен хайдутин“ е апотеоз на мълчаливото разбиране: „Други се с клетви залъгват... ..Сърца ни сами се бяха разбрали“ – истинската същност на нещата е отвъд думите, в сърцевината на мълчанието. Символите са възможната споделимо-несподелима територия на мечтите и бляновете.

Вече споменахме оценката на Г. Милев за „Страхил, страшен хайдутин“ като представителна изява на модерното. Навярно част от това възхищение е породено от обезмълвянето в действието, от притихването и приглушаването на думите, от странната тишина, носена от грамата, и особена мълчалива мелодия. Това състояние, което постига драматическият диалог, Г. Милев нарича „безболие“ – прочистване на речта от временното и нетрайното и утаяването в семантичното и дълбоко на философското прозрение. Модерното изкуство за него е „нова естетика“, която работи с „нови метафизични елементи и понятия“, като най-важната от тях е интуицията. Именно интуициите на модерната душа и тяхната поетизация открива Г. Милев в тази най-експериментална Тодорова грама. В статията си „Модерната поезия“ поетът коригира фразата от Трета Книга на царете: „И после огънят настана т и ш и н а – и в нея бе Бог!“¹⁸

Тукашият свят е едно несъвършено отражение на идеалния и песента може да изяви този по-висш свят, да ни заведе до него. Песента може да изрази душата, автентичния живот по-добре от всякакви думи. Ако и ние перифразираме многократно перифразираната „Песен на песните“, песента е символ на символите. Според Шопенхауер музиката (респективно песента – б.м., М. И.-Г.) възплащава волята директно, без да подражава на света.¹⁹ Музиката представя не нещата, а „сърцето на нещата“²⁰. Музиката е безплътна в същинския смисъл на думата. Дори ако има думи в Потко-Тодоровата песен, те ще са „незайни и нечути“, „напев без думи“; приказките на Балкана ще са „приказки

без думи“. Ако отмахнем думите, можем да сетим себе си, да се следем с метафизичната същност на нещата, да сетим „свойта жаба без жалост“, „свойта мъка без мъка“.

И петте прередактирани драматургически текста от 1910 г. могат да се разглеждат като конципиране на света, в което традицията (фолклор, мит, литература) е материал за отливане на нова индивидуалистична естетика и етика.

Сам авторът определя новото най-вече на нивото на „кършенето“, на драматическата техника. Петко Тодоров експериментира със сценичната артикулация на действието: „Зидари“ първоначално е в три, а после в четири действия; „Самодива“ и „Първите“ имат триделна композиция, докато „Страхил...“ и „Невеста Боряна“ са едноактни пиеси, „Змейова сватба“ е в две действия. Драматургът моделира като скулптор, преработва многократно, за да редуцира натуралното и да елиминира от действието зрелищното, външното.

Конфликтът е вложен в персонажа и в неговото отношение към света, в търсенето на личностната идентичност. Сюжетно този процес е представен чрез отделянето на героя от света на традицията, с опита му да излезе извън нормите на общността. Драматичният конфликт има две основни оси: едната, насочена към напускане на колектива – дом, социална среда; другата – към търсене на себе си, към хармонизиране на различните светове у Аза.

Действието обикновено е разположено между „преди“ и „сега“ и се задвижва от външен импулс. Ретроспекциите и спомените, кинематографичният подход и мултиплицирането на познати драматически ситуации се явяват важни композиционни способности. Интериоризирането на конфликта и неговата ретроспективност водят със себе си лиризацията и епизацията на действието и така подриват драматическата му същина – действието се превръща по-скоро в бездействие. Случващото се в пиесите е свързано с търсене на изход от предзададеното, като на финала до равновесие така и не се стига, а само се задълбочават изначалната самотност на личността и непримиримото различие между Аза и общността. Действието облича ек-

¹⁸ Милев, Г. Модерната поезия.// Милев, Г. Цит.сч., с.65

¹⁹ Шопенхауер, А.Светът като воля и представа. С., 1997, с.386

²⁰ Пак там, с.392

зистенциалната проблематика в познати, но трансформирани мито-фолклорни форми. Напускането на времепространствената конкретика символизира конфликтността по свършено различен от предходната традиция начин.

Изследователите са посочили сходствата на пиесите на П. Тодоров с т.нар. *dramme statique*, с неподвижната драма на М. Метерлинк, с неговия ирационализъм и интуитивно-философско съзерцание на действието²¹. Драматическият текст експлицира идеята за дуализма на света (основна идея на следходните символисти), за изначалната обреченост на стремежите и бляновете тук и сега, за крушението на мечтите. Отчуждението от „таждост и воля“, мотивите за „скършената воля“, „обраната душа“, „изнятата песен“, „изиграното хоро“ представят по символистичен маниер разочарованието от света. Невяста Боряна ще страда мълчаливо, разлюбена от своя майстор, неспособна да си обясни причината за споветялото я. Овчарят Стилян ще се мятта оплетен и безсилен в мрежите на профанното битие долу, със смътното съзнание за своята „слаба“ човешка природа. Но и героите индивидуалисти не постигат успокоение и пълна хармония в себе си – Христо, Брайно, Никола, Цена и Змеят, Милкана и Страхил изричат (едни с висок глас, други с тиха меланхолия) своето екзистенциално „защо“.

Релативизирането на ценностите, различните истини – на героите и за героите, имат за драматургичен резултат конструирането на образите като множество насложени една върху друга личности. Това е сценичният израз на проблематичната идентификация – както на персонажите, така и на реценцията им. В повечето пиеси Тодоровите персонажи се гредят на колажния принцип, регистриран още от неговите съвременници. В този принцип психологията се редуцира за сметка на символостроенето. Тук бихме припомним критическата теза

²¹ Тук бих посочила книгата на Калина Лукова „Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма“, (Бургас, 1999), в която изследователката посочва сходни елементи в поетиката на двамата драматурзи – Преградата, Сянката, Смъртта и т.н.

на Н. Атанасов, който извежда технологията на творческия процес у П. Тодоров по следния алгоритъм: „Поневже няма пред себе си конкретен образ, той прави големи усилия да си създаде такъв като тип от историческа действителност и да пренесе в него драмата, да стане носител на новите му идеи.“²² . И накрай: „След като съчини средата, нещо като битов фон, той започва да лепи образа на своя модерен герой. И излиза едно съединение, което разваля художествената илюзия. И цялото това строителство добива изглед на съчинена история, за да се докаже идеята на автора.“²³ Изведената авторова стратегия, въпреки че е интерпретирана негативно от критика, съдържа идеята за колажния принцип в изграждането на драматическия образ. Така творческият процес се превръща не в строителство по определена схема, а точно в обратното, в разбиването на познатите схеми за нуждите на новата идея. Петко Тодоров създава своите художествени образи, като руши автоматизма на възприятието, преобръща познатия митичен или фолклорен образ и влага в него друга знаковост. Унаследеното е подложено на преработка чрез поставянето му в нова естетическа среда.

Новата проблематика рефлектира на езиково равнище. Разпадането на диалога е последица от невъзможното общуване. Стилизираните езици на общността и на индивида се разбягват и така пораждаат комуникативното безсилие на персонажите.

Стилизирането на фолклорните и литературни мостри ги пресемантизира. Езикова декоративност, втвърдявайки образността, гради многозначността на думите, превръща ги в символи. Ако трябва да се изразим по друг начин, символостроенето е генерално проведен принцип на модерното, обхващащ сюжета, фабулата, персонажите и езика на П.-Тодоровите драми.

Върху драмите на писателя все още тегне щампата за „побългаряване“ на модерните драматически образци от Ибсен до Чехов. Безспорно е, че авторът не само ги е познавал, но е изучавал драматическата техника на ранния Ибсен, Метерлин-

²² Атанасов, Н. Драмата на един модернизист. // Бълг. Сборка, 1910, №7, с.455

²³ Там там.

ковите драми, етапния Стриндберг, пиесите на Толстой. Той познава спецификата, новите и модерни похвати в чуждите драматически модели. Много показателни в това отношение са критическата студия върху Ибсен²⁴ и статията за Толстой,²⁵ които доказват ерудицията на драматурга.

На различните нива на изграждане на текста Тодоров могат да се открият сходства, които като цяло са общовалидни въобще за дискурса на модерността. В разглежданата посока са правени продуктивни изследователски паралели както в миналото, така и сега.²⁶

Отново ще подчертаем, че не става дума за външно привнесени схеми и мотиви, а за творческо усвояване на чуждото в търсенето на свой драматически език и стил. Във всеки случай приносите на другите в диалекта Тодоров са доста по-скромни в сравнение с присъствието например на интертекста немска литература при Славейков. Самобитността на ранния български модернизъм, както и на модернизма въобще, не се постига чрез ограничаване от чуждото, още по-малко чрез калкирането му. Литературната начетеност на Тодоров се утаява в оригиналността на почерка му, дава му и самочувствие на „пръвмайстор“ на модерната драма.

В нашите обобщения дотук не присъства драмата „Първите“, която единствено от написаните до 1910 г. текстове изпада от драматическия му проект. Публикувана в Мисъл през 1907 г. тя е преработвана и излиза през 1912. Причината се крие във факта, че като идеология и естетика тя не се вписва във философско-естетическия дебат за модерното.

От своеобразието на Петко-Тодоровата драматургия се изтеглят нишки в различни посоки – в поезията към Дебе-

лянов, в прозата към Йовков (впрочем и за двамата 1910 г. е знакова, Дебелянов предсеща в стихотворението „1910 г.“ съдбовността на предстоящите възходи и падения, а Йовков дебютира със знаковия текст „Овчарова жалба“), единствено в драматургията приемствеността се оказва невъзможна. Но това е вече друга тема за друго изложение.

В заключение искам да припомня, че 1910 г. канонизира драматическите текстове на Тодоров. След нея писателят не се връща повече към други редакции. Драмите му се печатат и до днес по тези издания. Така адекватната рецепция на П.Т. драми има шанс да се случи едва след 1910 г. в постановъчните и критически интерпретации на следвоенния модернизъм.

²⁴ Тодоров, П.Ю. Ибсен у нас.// Тодоров, П.Ю.Цит. Съч.Т.3, с.167-195

²⁵ Тодоров, П.Ю. Стихията на художника. // Тодоров, П.Ю.Цит. Съч. Т.3, с.238-248

²⁶ Вж. изследванията на : Кърпачева- Даскалова, Р.А.П.Чехов и драматургия П.Ю.Тодорова,„Невеста Боряна,„ // Болг.русистика, 1984, №2 с.15-23; Лукова, К. Цит. Съч.;Малинова- Димитрова, Л. Чеховска следа в драмата на Петко Ю.Тодоров „Невеста Боряна,„ // Болг. русистика, 2005, № 1-2 с.49-56; Рускова, Е. Ибсениана./Ибсен. Х. Драма. С., 2003, с.397- 398.

ИВАН ГРОЗЕВ И 1910-а¹

В началото на новия XX век в българската литература все по-силно и по-натрапчиво се промъква символизъмът. Той дава живот на различни поетически визии за света на модерния човек. Едно от влиянията, чрез които се усвоява символизъмът, е теософията. Като мистично движение то дава достъп до образи и символики, свързани с трансценденталното, тайното, недостъпното за човека. Теософските идеи предшестват и като концепция, и като публичност символизма на българска почва. Първите теософски списания са от началото на новия век, като целенасочено и осъзнато представят на българската публика новостите на мистичното. Така онова от преводните символистични творби, което е недостъпно за публиката, се оказва усвоено чрез механизмите на мистичното. Мистичното има по-дълъг живот в българската култура, отколкото се предполага, но за целите на настоящата статия ще бъдат привлечени само моменти от първото десетилетие на XX век.

Иван Грозев е творец малко познат на широката публика. Недостъпен за масовия читател, неподвластен на обичайните интерпретации и на популярното. Награснало злободневния характер още в своето начало, творчеството на Иван Грозев се причислява към специфична елитарната литература – на религиозно-мистичния символизъм.

За Иван Грозев 1910 се оказва година на активно усвояване на новото учение. Влиянието на теософията откриваме в творби, публикувани през 1910 на страниците на сп. „Съвременна илюстрация“. Това са грамата „Мъртъвци“ и няколко стихотворения, основополагащи за единствената му стихо-

сбирка от 1919 г. „Видения и съзерцания“ – „Молитва“, „Жених“ (№2) „Разпятуе“ „De profundis“ и „Възкресение“ (№4-5), „Христос“, „Mater dolorosa“ (№6).

В началото на XX век теософията е сравнително нова и току-що появяваща се доктрина в България. През 1900 година във Варна се състои първата публична теософска лекция. Има предположения, че Ел. Блаватска, една от основателките на световното теософско общество е преминала през нашите земи в края на XIX век. А за Свами Вивекананда (виден представител на индийска философска школа) това се твърди със сигурност. През 1903 година официално е учреден българският клон на теософското общество. От 1904 г. започва за излиза сп. „Български теософски преглед“. А през 1912 г. започва да излиза сп. „Теософия“, чиито организатори са Софроний Ников и Иван Грозев. Ясно е, че за да се окаже един от двигателите на такъв тип издание, поетът-символист и мистик е бил вдаден в теософската идея.

Кой всъщност е Иван Грозев?

Общественик, теософ, масон; дълбоко религиозна и мистична личност, която следва до края на живота своите идеали. Роден е на 23 юни 1872 г. в с. Червена вода, Русенско (Речник 1976: 289). Гимназиално образование получава в Русе. Завършва СУ „Св. Климент Охридски“ през 1894 г. – според едни сведения Славянска филология, според други – История на философията. До смъртта си работи като гимназиален учител в София, като на два пъти е уволняван. Той дава първи литературни насърчения на Й. Йовков, Ст. Л. Костов и др. Близък съвременник на П. К. Яворов, Т. Траянов, Софроний Ников и Н. Райнов.

Кога точно става член на теософското общество, е трудно да се каже. В теософските издания неговите творби се отпечатват понякога без подпис. Факт е, че той участва активно в теософския живот от началото на XX век. А през 1928 г. във в. „Знаме“ публикува писмо от Холандия „Лагерьт на Звездата“, което е свързано с конгрес на Ордена на Звездата и разпускането му от неговия водач Кришнамурти. Това е теософско събитие, на което, сред 2500 посетители, присъства индийският теософ, с когото най-вероятно Ив. Грозев се среща лично.

¹ Текстът е част от по-голяма разработка – „Иван Грозев. Скрытата литература“, по проект „Неканоничната българска литература“ на катедра „Литература“ към ЮЗУ „Н.Рилски“, Благоевград.

През 1918 година Грозев е привлечен към масонска ложа „Зора“ №1, основана в София, 27.11.1917 г. (Недев 2008: 457). Неин първомайстор е П. Мигулиев, по-късно го замества Д. Точков, масон 18 степен. През 1928 г. заедно с Н. Райнов основават масонска ложа „Богомил“. През същата година, вероятно поради активната му обществена позиция и широка литературна дейност, е предложен от М. Арнаудов да бъде номиниран за Нобелова награда.

В литературната си дейност е последователен символ-лист-мистик. Сътрудничи на списания като „Българска сбирка“ (1896–1912), „Съвременна илюстрация“ (1910–1915), „Хиперион“ (1922–1925), „Български преглед“, „Родно изкуство“, „Театър и опера“, вестници „Вестник за жената“, „Знаме“. Един от редакторите на теософски издания като сп. „Теософия“ (1912–1925) и сп. „Всемирна летопис“ (1919–1927).

От огромната му продукция сравнително малко творби се радват на самостоятелни издания. Една легенда – „Змей. Планинска легенда“ (1902) и две драми – „Наши хора. Драма в четири действия“ (1903) и „Съдний ден. Мирова драма в седем картини“ (1945). Част от стихотворните му творби са публикувани в сборника „Видения и съзercания“ (1919). От многобройните статии и студии в самостоятелно книжно тяло е поместена само „България, духовно огнище за Европа през средните векове“ (1926). Едва през 1942 година излиза първи том от „Съчинения“, където са публикувани „Златната чаша. Трагедия в пет действия“, „Семела. Драматическа поема“, „Йов. Библейска драма в три действия“ и една студия „Обяснителни бележки върху богомилството“. На последната страница на този единствен том е обявено съдържанието и на останалите, нереализирани томовете, по което съдим за наличието на творби, останали непубликувани както самостоятелно, така и в периодичния печат. Неизвестни за читателя и до днес си остават „Сура ламя. Драматическа приказка“, „Зевс и Тифон“, „Дионисий и Ариадна – мистерия“. От замислената трилогия за седми том из периодичния печат се намират разпръснати части само на „Боян Магьосника“. Докато „Цар Самуил“ и „Великата война“ също остават в списъка на скритата литера-

тура. Том четвърти е замислен като сборник за многобройните есета. А том седми носи интригуващото заглавие „Развезани листа из Книгата на Живота“.

Разностранните му на пръв поглед интереси придобиват все по-ясна и отчетлива посока – теософията и масонството. Теософията захранва почти цялото му творчество. Дори масонството, чийто член става той, бива пречупено през това възприятие на живота и света.

Ранните му стихотворения обаче са в духа на 90-те години на XIX век. Те са около 20-тина на брой, писани от 1896 до 1906, и имат за основни теми родината, природата, социалната справедливост.

През 1900 г. сп. „Българска сбирка“ започва публикуването на части от „Боян Магьосникът. Драматическа легенда“. Това, заедно с други две произведения ще предположат творбите на 1910. Втората драматична творба е „Змей. Планинска легенда“ (Грозев 1902 а). Третата – драмата „Наши хора“ (1903). Тяхната роля е в изграждането на своеобразен теософски контекст, в който се разполагат и стиховете, и драмата. Образът на Боян Магьосника се превръща в емблематичен за теософи, масони и други религиозно-мистични мислители и изразява търсенето на тайното знание, чрез което конструира общност на посветените. „Змей. Планинска легенда“ (Грозев 1902 а) полага основите на особено продуктивен образ – на змея, като символ на злото, което трябва да бъде преодоляно и овладяно, победено. Ако Боян Магьосника е емблематичен образ за творчеството на Грозев, то Змеят е един от най-устойчивите. По-късно образът му в един или друг вариант се среща в редица творби („Златната чаша“, „Семела“, „Йов“). Представен е като спасител на света и борец за справедливост, но в същото време сам поглъщащ човешки живот. Това му помага да осъзнае, че възстановяването на правдата довежда до разбиването на нравствените устои, което е пряка изява на властови размествания. Промяната в нравственото поведение с промяна на статуса „власт“ визуира някои явления от следосвобожденската действителност. Маскар натоварен с характерните белези на фолклорното, включи-

телно и с противопоставянето на змей-хала, образът на това свръхестествено същество носи и конкретна специфика и отлика – спасението чрез силата на любовта. Докато драмата на П. Тодоров „Змейова сватба” пресъздава идеята за отшелнически живот и саможертва в името на любовта, тук, в драмата на Грозев змейт преобразява живота около себе си. Финалът на творбата е подчертано мистичен – описаната пещера съвпада с виденията на теософите. Тя е „светла”, има звезди – знаци за присъствие на светлината като необходима предпоставка за извършване на преobraжението на героите. Своят на пещерата, небесният купол са символи на сградата, градежа, където героят извършва своя преход от един свят в друг, иницирайки се с творец, създател и деятел.

Драмата „Наши хора” (1903) отразява друг етап от прилагането на теософското знание в литературата. Като съвместяват такива диаметрално противоположни течения като социализма и религията, тези разсъждения са показател за избистрянето на обществените идеи на Грозев в посока на религиозното. Изцяло върху сюжет от съвременна България, драмата пренася проблема за доброто и злото във времето, експонира го от миналото и легендарното („Боян Магьосникът”, „Змей”) в настоящето и реалното.

Всички тези творби полагат основите на няколко устойчиви теми в неговото творчество – социалната несправедливост, надмозването на страданието, борбата с трудностите, божията закрила. Те се носят главно от два сюжета – религиозни (за богомилството, за Боян Магьосника) и светски (политически борби, еманципация, социализъм). Разрешаването на въпросите за борбата между доброто и злото, честността, справедливостта, достойнството е положено във взаимодействието между Бога и човека.

Периодът от 1903 до 1943 е времето на активно проникване и развитие на теософската идея в България. Творческото усвояване и пресъздаване на естетическите принципи на новото религиозно течение от Ив. Грозев е най-интензивно между годините 1905 – 1925, като годината 1910 заема

основополагащо място. Публикациите от нея са вече с ясно осъзнати мистични идеи.

Каква е доктрината на това учение и с какво вълнува умовете на родните ни общественици? Какво от теософията бива „употребено” и в литературата?

Според Джинараджадоса (Джинараджадоса 1925: 8), един от духовните водачи на движението, главните идеи на теософията се състоят първо в осъзнаването и възприемането на всемирното братство на човечеството. Второ, природата е божествена, тя е съзнание, постигнато чрез сложен процес. Трето, човек сам твори своята съдба. Оттук Джинараджадоса извежда трите Истини на теософията: Първо, човешката душа е безсмъртна. Второ, Животворящото начало е невидимо, но достъпно за стремящия се към него. Трето, всеки човек е свой собствен абсолютен законодател, творец на своя живот.

Творчеството на Грозев е проникнато от тези идеи. На българския читател са познати някои от творбите на основоположниците на религиозното движение. Ив. Грозев активно участва в този процес. Плод на неговите преводи са книгата на Ел. Блаватска „Гласът на безмълвието” (1912), „Светлина върху пътя” (1916), Бхагават Гита (1918), сборник със статии на А. Безант, Ч. Ледбитер, К. Джинараджадоса и др. „Свръхчеловеците” (1919), „Езотерическо християнство” (1919) „Служебник” (1924) и други.

Статията „Обяснителни бележки върху богомилството” разкрива възгледите на твореца-теософ и осветлява мистично-религиозната основа на творбите му. Съчинението започва под формата на исторически трактат, но има претенцията да разгърне и обясни теософските символи и значения. Тръгвайки от богомилския дуализъм като първо религиозно-демократично движение в Европа, Грозев извежда идеята за теософията. В основата на учението стои разбирането, че съществува една безименна Сила, обединяваща представите за добро и зло – дяволът е „творение на човешката фантазия”. Достигането до свършенство, което е главната цел на всеки човек, се извършва по сложен трансформационен път. Търсенето на Пътя и неговото изминаване предполага „бодърствен и безкористен живот”

(Безант 1919 а: 14) до момента на Прераждането – „постигане на неразделност” и „сурова себедисциплина” (Безант 1919 а: 16). В основата е разбирането за Една Истина – Един Път – Ново Общество. За да се постигне това е необходимо непрекъснато себеусъвършенстване.

Най-интензивно в творчеството на Грозев работят следните символи:

1. Огънят, светлината, звездите са символ на Истината. От тук и слънцето, пламъкът се възприемат като експликации на творческото начало. А звездата бива натоварена с допълнителни масонски обозначения – тя е знак на отличения в своето усъвършенстване човек, издигнал своя дух над ограниченията.

2. Символът на змията – образът на творческата сила, на „Божествената воля, на Божествения Разум, Духът Божий, Логосът” (Грозев 1942: 83). Тя показва Пътя. Масоните дълбоко ценят силата на словото, подобно на теософското внушение за Логоса. Специалната масонска терминология извършва онова естествено делене посветени – непосветени, което е необходимо за съществуването на елитарно знание.

3. Богочовека – богомилите приемат само евангелието на Йоан, „в което чрез алегория и символ ни се разкрива пътят на Богочовека” (Грозев 1942: 85). И теософи, и масони се отнасят с афинитет към мисионерството на ап. Павел и св. Йоан Кръстител. С дейността си на разпространител на християнската вяра на Балканския полуостров ап. Павел предполага търсенето на образа на мисионера, проповедника, а в теософски смисъл – учителя. Св. Йоан Кръстител е покровител на свободните зидари и присъства като първоидея за градеж, надстройване. Тези християнски светци се превръщат в пример за самоусъвършенстване.

4. По нов начин се тълкува образът на сатаната. Той е „еманация” на творческото начало, който „се спуща в материята и образува формите” (Грозев 1942: 85).

5. Особено интересна интерпретация получава женският образ. Най-често срещаните образи са на Ева и на Саломе. Ева олицетворява природата, която отговаря на земната Изига у

египтяните. Тя е един от малкото женски образи, която присъства в „мъжкия” свят на масоните, а теософите експонират и образът на грешницата Саломе. Така двата библейски образа се свързват с идеята за греховното, слабото, безцелното, което довежда до разбъркване на погрешения, целеустремен и свършен мъжки свят. Жените, според масоните, са равноправни на мъжа, но те носят изкушението на женствеността, страстта, любовта и продължението на рода, затова не могат да бъдат в тайната общност. Те самите носят по рождение тайната в себе си, принадлежат на друго знание.

Така се получава едно двойно импрегниране на тайни знания, което превръща творчеството на Грозев в силно символизирано и закодирано. Едно скрито знание за света около нас.

Драмата „Мъртъвци” носи следите на тези разбираня на теософите за добро и зло, за борба със злото в името на световното добро. Тя е публикувана през 1910 година в няколко последователни броя на сп. „Съвременна илюстрация” – 1,2,3, 6,7 и 8. Произведението третира тема от съвременния живот на автора – променливата слава в политическия живот. Докато предхождащата я драма, отново на съвременна тематика – „Наши хора”, представя движението на идеята от социалното към морално-религиозното, то драмата „Мъртъвци” се ситуира изцяло във философските възгледи на автора. На пръв поглед отново е изведен на преден план общественият въпрос и начините на реализация на хора, които се чувстват тясно свързани с проблемите на родината си. Отново в основата е поставен един любовен сюжет, който служи за нравствен разделител на героите. Но това, което отличава „Мъртъвци” от „Наши хора”, е „преобърнатият” поглед – търсенето не толкова на нравственото, законите на общността, а борбата между добро и зло, търсенето на смисла на живот у доброто и справедливото и надмозването на нечестното и подлото. Измеренията са общочовешки, християнски, теософски.

Авторът вътквава своите идеи отново в герой-резоньор. Неговата роля тук обаче е в извеждането на останалите герои до осъзнаване на собствените им постъпки. Героят-резоньор

не поучава другите герои, а от позицията на млад и неопитен провокира останалите участници сами да осмислят своето поведение.

Главните герои са едно семейство – Симеон Вълканов, бивш министър и водач на партия, и неговата съпруга Стефани. Чрез множество перипетии са разкрити слабостите на човека, невъзможността му да устоява на съблазните на живота. Заедно с Коста Зъмов, видно политическо лице в този момент в България, тримата попадат в традиционния любовен триъгълник, за да осъзнаят още по-силно изменчивата природа на човека. Приятелят и съмишленикът на Симеон Вълканов, Струмски, е изцяло отрицателен образ, който подтиква героите към грешни стъпки. Контрапункт на него и своеобразен спасител на човешката съвест, която заговорва, макар и в края на трагедията, и у двамата главни героя, е братът на Симеон Вълканов – Богдан. Действието се развива в София и е преломният момент на падането от власт на Симеон Вълканов и възкачването на Коста Зъмов. Стефани е сложен и противоречив образ – съпруга на единия, тя обича другия. През цялото време изживява раздвоението между любовта и принудата. Оказва се, че тя няма избор, обречена е, защото Коста Зъмов я използва само за своите партизански партийни борби, след което я изоставя. А съпругът ѝ пак изхарчва парите ѝ в политически домогвания и тя остава без всякакви средства. В момента, когато тя осъзнава привидността на цялата ситуация, у нея заговорва съвестта на съпруга и тя се опитва да поправи стореното, но е късно – съпругът ѝ умира, морално разбит от нейната изневяра. Всъщност, този момент няма достатъчно граматургично основание, освен моралните норми по онова време – съпругата, с цената на всичко, дори и своето унижение, да отстоява едно разпаднало се и останало без съдържание семейство. Темата за жената и нейната свобода тук е пожертвана в името на друга, по-висша свобода – човешкият дух. Това всецяло е разгърнато чрез образа на Симеон Вълканов, който често разсъждава, под напора на струпващите му се събития, върху смисъла на живота. Неговият образ е най-реалистичен в цялата грама. За

разлика от идеалистичния образ на неговия брат Богдан. Драмата притежава и други слабости, което не я лишава от „първия ред“ на българските граматургични произведения – героите повечее разсъждават, отколкото да действат, те се оказват марионетки в ръцете на подли хора като Струмски, фалшификатор, и Малина, съдържателка на публичен дом. Друга слабост на произведението е недостатъчно издържания диалог – на места той загубва връзката с граматургичното действие. Такъв е примерът с диалога между Иван и Кремена, домашните прислужници на Симеон Вълканов. Този разговор разкрива мнението на простолюдието и как жената заслужава боя си заради стремежа ѝ да търси собствената си свобода.

Това, което прави различна тази граматургична творба от останалите – публикувани през 1910 година, са теософските идеи, вплетени в репликите на героите. Героите – и жената, и мъжът – са представени като слаби същества, лесно поддаващи се на злото, но не безсъвестни. Както вече споменах, такива думи са вложени в речта на Симеон Вълканов. Ето примери: „Това е язва, която разяжда нашия обществен организъм. Трябва една силна ръка, която да заглуши в самото начало всяка погледност:...” (Грозев 1910 а: 12). „Трябва да се работи, упорно да се работи – да се привлекат най-самостоятелните елементи към наша страна: нам калени хора ни трябва, калени в огън и в кръв, на които окомото пред нищо да не трепва – хора, кръстени в огъня на една велика идея – борци, напоени с такъв дух, който да втвърди мишиците им и да ги направи гранити.” (Грозев 1910 а: 12). Същевременно героят често се поддава на изкушенията, които предлага властта и мечтае за възстановяването си във властовия апарат на страната.

Основни символики в драмата са както „мъртвците”, съзирани навсякъде и във всичко, така и змиите, като изразител на ужасяващото, злото. Първият мъртвец се оказва Симеон Вълканов – той е политически мъртвец още в началото на драмата. По-късно му се явява призрака на неговата починала майка. В края на драмата той умира, а Стефани застрелва Коста Зъмов, като с това обрича и самата себе си на смърт. Символика-

та на змиите присъства както като метафора за злина, така и в смисъл на наказание – Стефани вижда „бич от скорпиони“, когато съпругът ѝ се стреми да я уязви и унизи с думи. Други думи и изрази, ключови за теософията, са: Рождество, моментът на промяната на обществото, което ще се възвести от зън на камбани. В основата на разбирането за промяната на света са втъкани думи като „сила“, „мъдрост“, „любов“, които изразяват една наредна идея спрямо политическа справедливост.

Образът, застъпник на теософските идеи за справедливост и равенство, резоньорът, е Богдан. Той току-що е завършил своето обучение в Европа и се завръща да помага на брат си в юридическите дела. Далеч от всякаква нравствена поквара, той е истинският проводник на доброто, възстановител на мира в драмата. Според него „Животът не е един пуст трясък и шум, така не трябва да се разбира той; той има по-дълбоко съдържание.“ (Грозев 1910 б:15). „Огън небесен трябва да изгори престъпниците!“ (Грозев 1910 в: 16). „Ще поставим ний върху висока и здрава скала светилника на истината, ... ще изплетем грозен бич от скорпиони и змии...за да изгони всички нощни вълхви, всички тъмни чада на мрака...“ (Грозев 1910 в: 16).

През 1914 във в. „Мир“ е публикувана на части драмата „Златната чаша“ (Грозев 1914), с мотиви от живота на богомилите. Една статия в сп. „Духовна пробуда“ от 1909 г. на бр.13–14 свидетелства, че тази трагедия е била написана преди 1910 г., но остава неясно защо не е била публикувана. Богомилските идеи у Грозев се експлицират още с драмата му „Боян Магесника“, но със „Златната чаша“ позициите на това мистично учение започват да се припокриват с теософските идеи на автора. За това свидетелства и изданието на творбата като част от първи том на „Съчинения“ – към драмата са приложени бележки. Всъщност това е цяла студия, която има интересен публичен живот. През 1925 година е публикувана в „Хиперион“ под заглавие „Богомилството като мистично движение върху фона на историята“ (Грозев 1925). През 1926 г. е публикувана цялостно под заглавие „България – духовно огнище за Европа през средните векове“ (Грозев 1926). А през 1942 година в том 1 на „Съчинения“

тя е приложена след драмата „Златната чаша“ и е озаглавена „Обяснителни бележки върху Богомилството“ (Грозев 1942: 75–90). И трите текста са идентични и разкриват теософските идеи на Грозев, както и възприемането на богомилството като част от тях, като основание за теософски идеи.

Изцяло в образността на теософските и масонските идеи е и единствената му стихосбирка. Борбата и победата над тъмните сили на мрака със силата на светлината и възтържествуването на слънцето присъстват и в стихотворенията от **„Видения и съзерцания“**, (1919). Една странна, трудно поддаваща се на интерпретация поетическа визия за света и духовните отражения, ако бъде пренебрегнато тежнението към теософията. Заглавието на книгата насочва към ритуалност, свързана с високо мистични практики. Известно е, че теософите са особено ценели мистериите като древни ритуални практики, разкриващи единението на човека с божествената промисъл. Самите занимания на Ив. Грозев също ни насочват нататък – „Исусовите мистерии“ са част от поклонническата религиозна литература. Според Цв. Георгиева произведенията от „Видения и съзерцания“ „развиват темата за космогенезиса, като контаминират теософското и библейското“ (Георгиева 2008: 353).

Стиховете, които влизат в стихосбирката, са писани последователно, по-скоро бавно, по няколко на година. Почти половината от творбите в нея имат по-ранни публикации из печата в периода 1906–1915 г. През 1906 г. има две, за 1907 – едно, и 1909 едно. Интензивността на поява на подобен вид стихотворни творби рязко се покачва през 1910 – 7; през 1911 – 5, през 1912 – 3, през 1915 – 3.

През 1910 година на страниците на сп. „Съвременна илюстрация“ са публикувани „Молитва“, „Жених“ (№2), „Разпятие“ „De profundis“ и „Възкресение“ (№4-5), „Христос“, „Mater dolorosa“ (№6). Те заемат своеобразно място в композицията на цялата стихосбирка. Разположени в различни смислово-емоционални части, стихотворенията надграждат идеята за преображение на човека в свършен. Дори и така взети, в своята последователност, те изразяват идеята за прераждане и усъвършенства

не на човешкия дух, чиято еманация са образите на Христос и Богородица. Но най-пълно и ясно може да се приеме смисълът им в композиционната цялост на книгата.

„Видения и съзерцания” не е просто сборка на публикувани вече стихове, а е сборник, чиито творби са подредени по строго определен ред и задават едно от смисловите ядра в творчеството на Грозев – идеята за стремежа към съвършенство, укрепването на човешкия дух и търсенето на хармония във вселената. На пръв поглед са неразбираеми, трудно достъпни. Единственият им прочит е чрез символиката на теософските възгледи.

Във „Видения и съзерцания” тясно се преплитат теософските идеи и символизмът. Започвайки с две подчертано комуникативни творби – „Призив” и „Зов” – лирическото търсене преминава през идеята за ада, разпятието, жертвата, т.е. несвършеният живот, който в поредица от изпитания, прераждания и посвещения достига до Нирвана и Съвършенство. Емблематичното себеизразяване на Аз-а е най-силно заявено в творбата „Аз есм”, която стратегически е изнесена в края на стихосбирката, но представлява кулминацията на преображенията. В сборника са положени различни времеви и идейни образи – еврейският Яков, древногръцкият Дионисий и древноиранският Заратустра. Намират място както розенкройцеровите девизи, така и черковнославянски цитати от Библията. Употребени са и цитати от Ел. Блаватска. Така композицията на сборника се овладява от теософската идея, че няма „висша” религия, а всички народи са равни помежду си. По подобен начин стихосбирката съвместява творби с различни трактовки на една и съща тема. Поетическият маниер разчита на насладването на образи, но и на тяхното взаимопроникване, допълване, надграждане.

Усещането за силно присъствие на теософските идеи в книгата се задава и от честото прилагане на разностранни варианти на мотото към повечето от всичките 47 стихотворни творби. За мотото на самата стихосборка пък е изведен текст от Апокалипсиса, Откровение, глава 21, стих 1. Същият цитат е използван от Ив. Грозев и в друга работа – преводната статия на А. Безант „Учителите” от сборника „Свърхчелове-

ците” завършва с превод на този стих от Библията. Интересното обаче е, че тук цитатът е натоварен с допълнителна функция: „Ето! Аз творя ново небе и нова земя. Ето! Аз подновявам всички неща!” (Безант 1919 б: 28). Не е ясно дали А. Безант, или Ив. Грозев придават това допълнително значение на стиха, но е повече от видно, че и двамата подкрепят тази трактовка – идеята за сътворяване, създаване.

Сборникът „Видения и съзерцания” представя напълно оригинални виждания за духовната трансформация на човека от гледна точка на теософското и символистичното в българското литературно присъствие. След първото, емблематично по своето заглавие произведение, „Призив”, следва „Лебедът на вечността”, към което са приложени като мото цитат от книгата Ел. Блаватска „Гласът на Безмълвието” и текст от Ризбега. Третото произведение – „Зов” – е посветено на „великите учители Моруа и Кут Нуми”. „Псалом” (Грозев 1919: 24) започва с цитат от Библията. Под заглавието на „Небесен пастир” стои уточнението „по индийски мотив” (Грозев 1919: 40). Втората „Молитва” (Грозев 1919: 47) има за мото розенкройцеровски девиз. Стихотворението „Бог люби ест” (Грозев 1919: 50) се отличава по шрифт – изцяло на черковнославянски – както езиково, така и графично. Такова е и стихотворението „Аз есм” (Грозев 1919: 67). „Храмът на Соломона” носи мото цитат от Библията. Стихотворението „Христос” (Грозев 1919: 57) също има цитат от Библията, Евангелието. Цитат от Евангелието има и под заглавието на „Сеятел” (Грозев 1919: 60). Мотото на „Към голгота” (Грозев 1919: 66) са думи на Исус. На с.71 пък е поместено „Дионисий вакх” с подзаглавие „Дитирамб”. Стихосбирката завършва със „Заветът на Заратустра” (Грозев 1919: 76) и има два цитата за мото. Първият е отново думи на Исус, а вторият – цитат от Ницше и книгата му „Тъй рече Заратустра”. Като изразяване на религиозното представителни са християнството, индийската култура, старогръцката култура. Мистичното е потърсено както в присъствието на свръхестественото, така и в силата на речта, словото към божеството, словото като връзка, най-вече с идеята за мисте-

рия. По отношение на философското присъстват образи от широк времеви диапазон – от древноиндийските мислители до Западноевропейската култура и Ницше.

Поетическата визия в сборката «Видения и съзерцания» е подчинена на идеята всеки стих да интерпретира ритуала на посвещение и израстването на Аза от обикновен в Съвършен. Присъстват и морето, и планината, като своеобразна точка на осъзнаването на изминатия път и приемането на новите предизвикателства, както и небето, което също е «йерархизирано» – според теософската доктрина трябва да се мине през три посвещения, след което душата изпада в усамотение и страдание от собствената безприютност. След осмислянето на този етап от духовния път, следва Нирвана, а после се достига и до Съвършенството на освободения дух.

При Грозев Азът на лирическия герой се оказва в състояние, готов доброволно да страда и да умира в името на своя Бог, защото знае, че това не е смърт, а път към прераждането, а с това – и към съвършенството на душата. Самата стихосбирка е публикувана 1919 година – тогава Грозев е вече и теософ (ок. 1905), и масон (1918).

Творбите в стихосборката обаче не са случайни хрумвания, а плод на „видения“ и „съзерцания“. Но не хаотични и нахвърляни, а подредени по определена концепция – пресъздават идеята за преодоляването на Пътя при постигане на Съвършенство. Композицията на стихосборката съдържа в себе си всички пунктуални моменти от цялостния ритуал: събуждане, следовничество, последователно преминаване през трите посвещения, достигане до екзистенциална самотност и страдание, отърсването от земното, преминаването през Портите, следването на „тънкия като острието на бръснар“ (Ел. Блаватска) Път, попадането в Пещерата на скритото знание, достигането на Нирвана, преобразяването в Учител и Съвършен. Ето защо, тази стихосбирка не е само автобиографична по своя характер. Част от „виденията“ са истинни, вероятни за битието на Ив. Грозев, но друга част са предполагаеми, фикционално пресъздадени.

Първата творба „Призив“ изпълнява своеобразна проложна функция, позната още от старобългарската книжнина. Съотносимо по емоционален заряд с „Проглас към Евангелието“, „Призив“ въвежда образа на лирическия АЗ, конструира неговия свят, предлага на читателя набор от символики, действащи на нивото на цялата стихосбирка: сребърната чаша като момент от посвещенчески ритуал, лъчи и зора като символ на светлината, цветя (крин, лоза, нар) като наличие на дух, животни с определена положителна семантика като азънца, пеперуди, пчели.

Втората творба „Лебедът на вечността“ има дъва тежестта за мотото – първият е цитат по Ел. Блаватска, а вторият – по Rig Veda. И дъвата имат тълкувателна функция за цялото произведение. В основата на творбата е въплътена идеята за Раждането. Основна роля играе Звукът. Възгласът „АУМ!“ е с източен произход, използван по-късно и от гъновистите. Белият лебед е символ на въдъхновението. Но пораждането на живота не е само тържество, той е и предпоставка за смъртта, сам по себе си, а радостта е проникната от страданието.

Това настроение е определящо за първите няколко стихотворения – „Призив“, „Лебедът на вечността“, „Зов“, „В съзерцание“, „De profundis“, „Разнятие“, „Възкресение“. Те описват състоянието на Раждане, свързани са с инициационните действия на сътворението – така, както го възприемат теософите: звукът („Призив“, „Лебедът на вечността“, „Зов“), пречистването на душата („Лебедът на вечността“, „Зов“, „В съзерцание“), тайнството („В съзерцание“, „De profundis“), прераждането („De profundis“,), възкресението като достигане на най-високо състояние на духа. По тази линия са композирани и останалите произведения в стихосборката – всяко следващо преповтаря част от мотивите на преходното като композиционно образуват онези състояния, през които преминава духа към своето съвършенство.

Композиционно можем да обособим няколко емоционални момента от дългия Път към съвършенство. Първият момент е на осъзнаване на духовната необходимост от различен живот. Това е представено в началните творби – „Призив“, „Лебедът

на вечността”, „Зов”, „В съзерцание”, „De profundis”, „Разпя-
тие”, „Възкресение”.

Пътят към съвършенство е зададен в творбата „Към хра-
ма”. Това е и първата своеобразна Порта, чието преминаване
отвежда в друг свят, различен и по-извисен.

След тази Порта Пътят става по-устремен, по-обмислен,
той не лъкатуши, а е целенасочен. Това е пресътворено с твор-
бите „Nocturno”, „Всенощно бдение”, „Dies irae”, „Молитва”
(първа), „Неведом”, „Псалом”.

Тук Азът достига втората Порта, през която трябва да
премине – „Жертва: Ожидание-Разсвет-Празник”. Преминавай-
ки през нея, той трябва да изживее и преодолее тежнението
към женската красота и страст. Това са творбите „Галатея”,
„Махни се!”, „Пог сивий пепел”, „Огнен брак”, „Падали ангели”.
Това е и най-отчетливата идея при преображението на героя.
Осъзнавайки женската красота като пагубна за душата, изкуша-
ваща, греховна, сатанинска, лирическият герой възприема образа
на Бога като първообраз, който привлича със светостта си и
дава пример в преодоляването на греховните желания.

Тогава настъпва и Първото Преображение – „Преображе-
ние”. Момент, съотнесен с раждането, т.е. с детството. За-
това и оттук насетне можем да проследим големите вариации
на страданието на душата на Пътника – „Битие”, „Pieta”, „Не-
бесен пастир”, „Прометей”, „Mater dolorosa”. Те акцентират на
доброволната жертва и приетото страдание в името на по-
далечната цел към съвършенство.

След като е преодолял и осмислил и това изпитание,
лирическият герой се озовава пред Втората Порта – „През
четирите стихии към слънцето”. Самото заглавие насочва
към едно по-общо осъзнаване и овладяване на света, не чрез
негови изкушения, а чрез неговите граници. Първото изпита-
ние след тази Порта пред героя е Пустинята за самотност
и безприютност в опознатия свят – „През пустинята”.
Следващите няколко творби допълват идеята за добровол-
ната жертва, необходимото страдание и дори достигането
до смъртта, но не като край, а като възможност за следващо

прераждане на душата. Това са творбите „Неизповедимия”,
„Молитва” (втора), „Бог люби ест”.

Душата достига до Второто Посвещение – „Откровение
(глава XIX)”. Инициацията, която е емоционално заложена още
от „Жертва”, но едва тук се реализира, е превъплъщението му в
доброволната саможертва. Женихът. В своя Път героят се оказ-
ва в митологическата Пещера – „Храмът на Соломона”. Оттук
насетне лирическото настроение чертае нов път – на младост-
та. Преминал през инициационни механизми, пътуващият засил-
ва стойностите на превъплъщение – „Се жених грядет” (Грозев
1919: 56). Лирическият Аз проследява образа на Христос като из-
разител на страданието и именно чрез страданието се превръща
в спасител. Оттук идеята за надмозването на смъртта вече не е
усещане, а състояние. Творбите „Христос”, „На Велик-ден” въплъ-
щават идеята за възкресението като следваща духовна промяна.

Преминаването през четвъртата порта е отразено в
творбата „Срещу жениха” – всенародно шествие, което посре-
ща пристигането на Жениха. В началото на творбата е пред-
ставена апокалиптична картина на запалване на земята, „не-
бето като желязо нажежено” (Грозев 1919: 59). Словото също
приема ритуална функция – чува се „победен химн”.

След това посвещение Азът приема образ на отличен от
останалите, придобива функцията да влияе на множеството
непосветени, приема силата да проповядва вярата. Образът на
Бога е припознат като Сеятел – стихотворението „Сеятел”.
А в следващата творба е потърсен образът на жертвения аг-
нец – „Се агнец гряди”. Тези две творби, заедно със следващите
„Йоан” и „Саломея” успяват да конструират последователно
качествата на посвещавания – разпространител на вярата,
жертвоготовността, логосът като многозначещ в ритуала на
посвещаването, греховността и преодоляването ѝ. Интерес-
ният образ на Саломея преповтаря библейската легенда, като и
в „Йоан”, и в „Саломея” се акцентира на жертвената кръв.

Третото посвещение, през което преминава Азът, е от-
разено в стихотворението „Голгота”, което вече не пресъзда-
ва познатата библейска история, а разкрива изминатия Път,

преодолените трудности и достигнатото Познание. „Голгота“ се оказва една голяма метафора на Нирвана, защото смъртта не е напразна, а в името на висока цел, тя не е край, а ново начало. След достигането на Нирвана посвещавания може да се смята за Съвършен. С такава функция е натоварено стихотворението „Аз есм“.

В този ред на мисли известното стихотворение „Аз есм“ има подчертано посвещенческа функция. То пресъздава ритуала на приемане в групите за „себеприготвяне“ към теософското гружество. Основание за това ни дава съпоставката с творба от Ел. Блаватска. Подобно стихотворение пише и К. Христов – „Аз“. Ето и трите творби:

Звездата на Изток

*Божествен съм всецяло:
Брахман съм Аз –
Тоз, който не познава тъка,
на Истината първосъщност,
и на Живота жизнерадост,
възторг висш на блаженство.
Че аз съм по природа
свободен вековечно.*

(Ел. Блаватска, Блаватска 1925: 4)

Аз есмъ

*Аз – слънце – се възмогнах над света
планински и изгъваних всички бездни
със блясък и съзвучия съзвездни –
убих каменокрилата тъга.*

*И моят огнен лик не ще залезне,
за верните ще светя и в нощта:
Аз съм живот – победа над смъртта,
Аз хвърлям копия у всички бездни.*

*Памята, звуча – разпънат над Всемира,
Сърце на Всичко и памятаща лира,
навсѣде пръската огън и лъчи;*

*съграждам Аз Всеената изново,
Аз – Второ Битие, Аз – Огън-Слово,
Хармония предвечна в Мен звучи.*

(Ив. Грозев, Грозев 1919: 67)

Аз

*Източник, който първи път говори;
крило, що трепна в сведени листа;
цветец безимен, който се отвори
и свети – аз съм! В мене е света!*

*Със мене е родена пролетта
в долините и ледниците горе.
Във мене са небесните простори,
слънцата им, денят им и нощта.*

*Чрез мене неизменно и превратно
в живот и смърт! Напред или обратно
завърна – всичко в тиг преодолев!*

*Аз цялост съм! Богатство без предел!
Аз – прахолинка светаина без цел
залаутана, и слънце необятно!*

(К. Христов, Христов 1966: 387)

Стихотворението на Ив. Грозев „Аз есм“ е публикувано за пръв път във в. „Мир“ от 1914, бр. 2, а това на Ел. Блаватска се появява в превод на български през 1925 г., в сп. „Теософия“, № 4–5. Известно е обаче, че „Гласът на безмълвието“ от Блаватска Ив. Грозев превежда през 1912 г., а преводите са публикувани на страниците на сп. „Теософия“, година I, 1912 – 1914. Творба

та на К. Христов е публикувана за първи път в сп. „Художник“, 1909, № 5-6. А по-късно е избрана в първата българска антология на Д. Подвързачов и Д. Дебелянов (Подвързачов 1910: 141).

И в трите творби впечатляват няколко неща: сходна идейна основа; еднотипни символи; присъствие на мистичното. Идеята основа и в трите стихотворения цели да разкрие проявленията на лирическия Аз, който се намира в състояние на съзерцание. Възприемането на себе си като личност, като изключително същество, което влияе върху света и природата. Възможността му за въздействие не е продиктувана от криворазбрана житейска позиция, а от дълбоко осъзнато философско кредо. Това се изразява чрез подчертано мистичните символи – слънцето, огънят, светлината като дълбоко прочистващи и осветляващи образа; божествената същност на Аза като сътворяваща нов свят; планината, звездите, ледниците, звукът, словото – всичко намира своя смисъл и първооснова в овладяването на жизнените стихии, най-вече живота и смъртта като вечен кръговрат, който не прекъсва, а продължава живота с прераждащата си сила. Наблюденията над стиха разкриват нещо интересно. Въздигането на човека, търсенето на нови измерения за духа и при Ив. Грозев, и при К. Христов се изразява чрез формата на сонета – една твърде „дисциплинираща“ структура. Това насладва още веднъж идеята за строг ред и ритуалност.

Стихосбирката завършва с три творби, обединени от идеята за постигнатото Съвършенство – „Сънят на Якова“, „Дионисий-Вакх“, „Заветът на Заратустра“. Тази пъстрота на културни феномени от различни епохи – еврейска, древногръцка и иранска – свидетелства за възможността на теософията да поема в себе си неограничено количество означения, символики и знания.

Литературната критика е много по-ласкава в отзивите си за тази единствена стихосбирка на Грозев, отколкото за която и да е негова драматургична творба. В положителна посока са и наблюденията на г-р К. Гълъбов. Макар той лично да не забелязва композиционните особености, открива, че за прочита

и идейната яснота на тази стихосбирка са необходими „не само теософски разбирания от страна на четеца, но дори и известна теософска култура на чувството и мисълта“ (Гълъбов 1919: 3). По отношение на художествените достойнства на творбата на Ив. Грозев К. Гълъбов подчертава, че „едно установено вече мировъзрение се възема до по-сложни образни построения с идейна окраска“ (Гълъбов 1919: 3). Още по-щедър на похвали е самият К. Христов. Той смята, че поетът на „Видения и съзерцания“ е успял „да се издигне над познатия уморителен маниеризъм“, „едно живо чувство е подгряло с истински огън редица късове“, което е жест на признание за художествеността на творбите. А по отношение на така отричания или защитаван мистицизъм у Грозев К. Христов настоява, че „не е заимствано труфило, а неотменна същност на този поет“. (Христов 1920: 330).

1910 година се оказва важна не толкова като творческо реализиране, колкото като идейно избистряне и усвояване на символистичното през религиозно-мистичното. Грозев се утвърждава като поет, но все още е непризнат като драматург. Това ще се случи по-късно, през 20-те години на XX век, когато драмата му „Златната чаша“ ще бъде поставена на Парижка сцена, театър „Одеон“, а българската литературна критика ще се отзове по-ласкаво и за „Семела“, и за „Йов“, и за „Съдний ден“ – три драматични творби изцяло в полето на мистичното.

Литература

Безант 1919 а Безант, Ани. Предговор. – *Свръхчеловеците*. Прев. С. Никол и Ив. Грозев. С., 1919.

Безант 1919 б Безант, Ани. Учителите. – *Свръхчеловеците*. Прев. С. Никол и Ив. Грозев. С., 1919.

Блаватска 1925 Блаватска, Ел. Разбулената Изига. – В: *Теософия*, 1925, № 4-5.

Георгиева 2008 Георгиева, Цветана. *Unio mystica* и българският символизъм. С., 2008.

Грозев 1902 а Грозев, Иван. Змей. Планинска легенда. С., 1902.

Грозев 1902 б Грозев, Иван. Змей. – В: *Българска сбирка*, 1902, № 2.

Грозев 1903 Грозев, Иван. Наши хора. Драма. С., 1903.

Грозев 1910 а Грозев, Иван. Мъртъвци. Драма. – В: Съвременна илюстрация, 1910, бр.2.

Грозев 1910 б Грозев, Иван. Мъртъвци. Драма. – В: Съвременна илюстрация, 1910, бр.3.

Грозев 1910 в Грозев, Иван. Мъртъвци. Драма. – В: Съвременна илюстрация, 1911, бр.4-5.

Грозев 1914 Грозев, Иван. Златната чаша. – В: Мир, 1914, №4.

Грозев 1919 Грозев, Иван. Видения и съзерцания. С., 1919.

Грозев 1925 Грозев, Иван. Богомилството като мистично движение върху фона на историята. – В: Хиperiон, 1925, № 9-10.

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

Грозев 1942 Грозев, Иван. Съчинения. Том 1. С., 1942.

Гълъбов 1919 Гълъбов, Константин. „Видения и съзерцания” от Иван Грозев. – В: Напред, 1919, №5.

Джинараджагоса 1925 Джинараджагоса, К. Идеите на теософията. – В: Теософия, 1925, № 4-5.

Недев 2008 Недев, Н. Българското масонство (1807–2007). Пловдив, 2008.

Подвързачов 1910 Подвързачов, Д. и Д. Дебелянов. Българска антология. Нашата поезия от Вазов насам. С., 1910.

Речник 1976 Речник на българската литература. В три тома. Том 1. С., 1976.

Христов 1920 Христов, Кирил. „Видения и съзерцания” от Иван Грозев. – В: Обществена обнова, 1920, №7.

Христов 1966 Христов, Кирил. Съчинения в пет тома. Том 1. 1966.

Катя Зографова

МИТОЛОГИЧНАТА ЛИТЕРАТУРНА ЖЕНА НА 1910

Откриваме я във всички интригуващи литературни събития от годината – антологичните книги: Яворовата „Подир сенките на облаците”, Славейковата „На острова на блажените”, „Българска антология” на Подвързачов и Дебелянов, в „Песента на пурпура” от „Изповеди”-те на Сирак Скитник (постижали шумен неуспех в критиката на Владимир Василев, но някои от тях достойно включени в антологията)... Преображенията на митопоетичната фигура на Вечната жена изплитат сложна и напрегната интертекстуална мрежа, в която се улавят симптоматични процесуални обекти от литературната река.

Когато разглеждаме тези образци, удивляваме се от наличието на полюсни механизми на боравене с архетипни модели – избликнали из несъзнаваното у Яворов, или следващи европейските примери (като „Саломе” на Ракитин, „Молитва към Хеката” на Людмил Стоянов, „Мария Магдалина” на Иван Карановски – всичките включени в „Българска антология”), до Вазовите „външни” обществено-патриотични постановки. Защото митологизационни механизми откриваме и при обрисовката на царица Сара-Теодора във Вазовата грама „Към пропаст”, поставена през 1910 на сцената на Народния театър.

Но ако сякаш всички модерни поети през тази година са влюбени в митологичната жена, дядо Вазов с опълченски стоицизъм, в съчетание с ксенофобски патос, не само не се омилостивява от фаталната (дори за българския цар) хубост на Сара-Теодора, но дори я нарочва за гибелното отиване „към пропаст” на българската държава...

Всъщност в огледалото на митологичната жена се „сканира” цялостното състояние на литературата ни и още веднъж

става безпощадно ясно: от гледна точка на модерността 1910 приключва с Вазов. А той самият, положен в съдружието на младите поети в „Българска антология“, звучи „свършен“ в безпомощния си стремеж да открие вънхновяващо-митичното във Вечния град:

*Напразно тез велики сенки гона:
вестаците ти стигат от балкона
и жрецьт поздравява те пиян.*

(„Рим“)

И неговата възцаряваща се Сара изглежда безнадеждно анахронична, съпоставена с Яворовите „Царици на нощта“ заради (верски и националистически) ограниченото ѝ вписване в историята. То е още по-открито, съпоставено с фигурите на Вечната Жена, изваяни от модерния поет. Впрочем, самият Яворов е написал една от малкото си театрални рецензии за Вазовата пиеса – негативна, разбира се¹, защото не отговаря на представите му за истинска драма, която „има една задача – да изяви вътрешния човек...“

А каква е митологичната жена за „вътрешния човек“ на символистите? Най-често – универсален символ, фокусирал флуидите на цялата изострена, декагентска и устремена към трансценденция любовност от началото на XX век. За нея Иван Богданов отбелязва: „Въпросите за любовта и жената силно са възбудили тогавашното общество. Автори като Камий Моклер, Станислав Пишибишевски, Михаил Арицабаев, характерни за тогавашното буржоазно общество, току-що завоюват терен у нас“². Неслучайно една от най-четените през 1910 г. е „Книга за любовта и жената“ от Иван Андрейчин. Авторът ѝ е категоричен: „Може да се констатира, че всяка истинска поезия е чувствена и даже полово: израз на едно състояние на физическо желание, чието място е променено, тя пробужда в нас образите, които са я породили“³

В главата „Физиология на твореца“ изключителните приноси в световната култура са обяснени така: „Поетите и музикантите, без да са много интелигентни същества (...) са като закъснели представители на едно първобитно човечество, у което говорът не беше отделен от музиката“.⁴

Ако приемем това твърдение, с уговорката, че става дума за вторично сродяване с примитива, то трябва да се съгласим, че самата „първобитност“ предполага силна митологическа устроеност.

Стигаме и до нашите герои. Свързани с предиизвестие то колко смъртноопасни могат да бъдат те за твореца: „Поради тези физиологични особености на поета истинските любовници – жени окриляват неговото творчество, а станалите разменна монета самки го пресушават. Бъди благословена, о жена, когато твоето име е Елена Спартанска! Но наричаш ли се Месалина – по-добре сам на пустинен остров, откогато с тебе върху легаото на Венера!.. Не леки удоволствия, при които се отива през отворените женски врати, а освободена от предразсъдъци и условности любов, извоювана с великолепно усилие на всички умствени и физически способности – ето кристалното езеро, над чиито води разкъпва неньюфара на поезията. За завоеването на Елена поетът туря в действие своето най-силно оръжие, и очистено от ръжда, то блещи в трясината. Но когато Месалина го приише за своите поли, той захвърля оръжието си, като непотребно вече“⁵

И така, Андрейчиновото предписание към поета (та в градините му да не прецъфтява символистическото цвете неньюфара!) е: Месалина е противоположна на самата му физиология. Очевидно авторът бораби с дълбоко наложено то схващане, благодарение на което нимфоманията носи и названието „месалинов комплекс“. Така късновъзрожденските семена на идеята за водещата, активната роля на мъжа п(р)оникват и в символистичните градини, един от чиито култиватори в българския литературен чернозем е Иван Андрейчин.

Въпреки тревожния му вик обаче, Яворов въвежда всред своите „Царици на нощта“ и емблематичната развратни-

¹ „Две нови български пиеси“. Сп. „Мисъл“, XVII, 1910, № 9-10, с. 3.

² „Спътници на първенците“. БП, С., 1960, с. 225.

³ Андрейчин, Ив. Книга за любовта и жената. С. 1910, с. 105.

⁴ Цит. съч., с. 104.

⁵ Там там, с. 107.

ца, обрасла с целия възможен мизогинизъм на света след Рим, пределно засилен в декагентските и символистични времена. Всъщност българският поет като че ли изначално е изкушен от „противопоказните“, от гибелните жени – и в литературата, и в личния си избор – Лора срещу Мина... Затова и неговата Месалина е страдаща и привлекателна! Пропуснати са прословутите ѝ нощни бягства от двореца, преобличанията, странстванията до вонящата лупанара, където според Ювенал тя се съвокуплявала безразборно и, разбира се, продажно като истинска проститутка. Яворовата царица е един обезумял художник, истинско алтер его на твореца (в един по-универсален план, защото въображаемото „съшиване“ на идеалния мъж от Месалина напомня историческите и митологични „монтажи“ на героите у Вазов, особено епоепите...). И ако трябва в настоящия текст да отъждествим императрицата на Рим с някакъв комплекс, той без съмнение е Пигмалионовият: младата героиня на Яворов зове „оживелите статуи“ от знаменитите благоуханни римски градини. Телесната ѝ жажда е равна по сила на естетическия ѝ максимализъм, чийто хоризонт е наистина трансцендентен (видян в смъртта, като отвъждане „отвъд света“), затова не може да бъде задоволен от никой простомъртен. Имагинерният обект на любовната ѝ страст е селекциониран и съчленен от качества на най-добрите екземпляри, живели на земята в древния свят. Този съвършен мъж трябва да е подобие: „на Херкулеса“, „на Париса“, но и на магнетичния женствен жрец Орфей... Месалина е двойнствена – и точно като своя създател търси божествената сила и красота, докато за сища на своя „стръвен жад безсънната ехидна“. Това тълкуване прави от „увенчаната“ като най-порочната в човешката история жена един разтерзан, търсец дух, преобразява царстващата блудница в неуловима облачна Сянка. Неотнимаема от промислената предсмъртна книга на поета. Ето как (век по-късно) след гениалния българин, френският писател Паскал Киняр⁶ (изклю-

⁶ Като биографка на знаменити жени (вж. книгата ми „Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането до наши дни“. С. 2006), си мисля колко значим е парадоксът, че великите интуиции на

чителен познавач на римската цивилизация) кратко-иронично формулира „падението“ на демонизираната „Царица на нощта“: *„Месалина тинала за най-неморалната жена на древния Рим: защото се влюбила“*. Киняр е пределно убедителен в своята гледна точка: *„Но младата императрица изглеждаше неморална не с тези нощни излизания: а защото обичала един мъж. Чувството (императрица, станала робиня на мъж) било забранено на патроните повече, отколкото развратът“*.

Месалина обичала Силий. Тацит казва, че той бил най-красивият римлянин /.../ Месалина шокирала, защото не приела да споделя един мъж. Тя се отдала на любовта си без каквото и да е благоразумие и с неотстъпчивост, която скандализирала./.../ Потомката на Антоний започвала отново „неподражаемия живот“ на Антоний и Клеопатра /.../ ⁷ Тук няма да се изкуша от феминисткия психоаналитичен прочит на мита, макар той да напирва в цитираното. Такъв по отношение на Яворовите дълбинни образи проникновено е направен от проф. Милена Кирова⁸. Моето тълкуване на внушенията на римската нощ в поетическата му трактовка е по-различно. В образа на нощта, прегърнала „знойно сладострастна“ Рим – „като любовница мъжа любим“ за мен по-осезателно от символа на змията, обичаща да преспи на върху римските хълмове (тя самата атрибут на хтоничната Велика Богиня майка, преобразувана в Библията на Велика блудница) е фактът, че Месалина е: **лудо влюбена**. Самото възплъщение на антиримската, още по-лошо – антидържавническата женственост – да проси ласки от по-низшия от ранга ѝ – като „влюбена робиня“! Яворов безпогрешно е разцел кода на непростимото⁹, макар да

един поет се оказват по-меродавни от пристрастните „документални прочити“ на хронистите от всички епохи. В този смисъл за мен е удивителна близостта на Яворовата визия за Месалина с модерния прочит на Паскал Киняр от книгата му „Секс и ужас“, която се появи на български, издадена от ЛИК през 2000 г.

⁷ Киняр, П. Секс и ужас. ЛИК. С. 2000, с. 174.

⁸ В книгата ѝ „Сънят на Медуза“. С. 1997, с. 151-185 и в сб. Яворов. *Съвременни интерпретации*. Библиотека Разночетения. ВТ. 2002.

⁹ Като „двойно гъно“ на прочита тук откриваме и първопричината Месалина да бъде убита от пазителите на статуквото, а сатне

го екстраполира от историческия и да го полага в свършено друг, в символистичния литературен хоризонт. Интересно би било да се проследи и в европейски контекст дали съществуват грузи прочити, подобни на Яворовия, така да се каже, реабилитиращи чудовищната сладострастница като отдадена на любовта си нарушителка на римската нормативност... Но дори такива да се намерят, приносът на Яворов си остава забележителен, по достойнство поставен в последния, увенчаващ личната му антология, триптих.

„Царицата над царете” Клеопатра е родствена на Месалина по върху пределния си копнеж „мъже богоподобни”. И също завършва със смърт, само че по собствен избор, изкусително еротична (според проф. Кирова пак знаменателно се появява и змията: „Така Клеопатра намира смъртта-освобождение на своята всемогъщо божествена същност в презрърските на идеята за демонично-царствена и нощно-хтонична женственост. С грузи гуми – тя се преражда чрез сливане със самата себе си и така наистина придобива божествения статут на автохтоничното нарцисстично тяло”).¹⁰ След Месалина Клеопатра е още по-близо приближение към божественото, към „Астартиния свет олтар”. Засилват се и симптомите на автоеротичното, които в последната творба от цикъла гравират като дълбинно присъщи на самия Яворов...¹¹

След двете реални, упадъчно римски царици, идва ред и на древногръцката Царица на любовта и поезията – Сафо. Тя е върховното възплъщение на нощната царственост според Яворов. В нея той разпознава собствените си пориви към мистериално познание, постигащо в любовния акт „на вечността полуразкритите негра”, съизмеримо с търсенията на европейската

векове методично убивана и в писанията на римските и неримски автори, сякаш съблюдаващи заповедта на Сената след посичането ѝ всички нейни статуи да бъдат иззети от обществените места и от частните домове, а името ѝ да бъде изличено. Или изопачено...

¹⁰ Кирова, М. Яворов – едно мълчание на мъжката идентичност. В Сб. Разночтения. С. 2002, с. 303.

¹¹ Пелева, И. Яворов – контексти на еротическото писмо. В: Сб. 120 години Пею Яворов. 1998 и Кирова, М. Цит. съч.

литература, които присъстват развойно у Пиер Луис и след време ще отведат до авангардистките внушения, изразително изявени във фигурата на *денди*, разчупваща „баналните” човешки граници и идентичности, в т.ч. и „половите”...

Уви, хоризонтът на трансцендентната любов в Яворовите светове се приближава за миг и сетне отново се отдръпва, подобно „сепването на продумалата тайна”.

Но великата Сянка на Сафо се появява в още една емблематична книга на 1910 – в очерка за Силва Мара в „На острова на блажените”. Митологичното алтер егo на Мара Белчева (и косвено и на самия Пенчо Славейков) е положено последователно в нейния код. Цялата „биография” на Силва Мара е път към „Епиталамиите” (сватбените песни), към еротиката на брачния съюз на душите и телата, към „сдругаряването” на мъжа и жената (или на жената и жената).

Важно е да се отбележи, че Славейков валоризира като „Сафо на Острова” една неоценена в реалния литературен живот поетеса. Тя не е единствената дама в черно на митологичния остров на блажените, но тя е избрана да бъде неговата женска легенда, което още повече подчертава почитта и провидението на автора. Това обстоятелство донякъде балансира самолюбивата (или самовлюбената) му идея да представи чрез собствените си персонификации цялата налична литература... Стига да не решим да разтълкуваме и това увенчаване като автоеротика, иначе казано – като **„любимата ми в мен”**...

Скоро след смъртта на своята Мина през 1910, Яворов превежда знаменитата грама „Саломе” на Оскар Уайлд. Защо ли и тя не става негова „царица на нощта”? Образът ѝ обаче е бил същностен за българския модерн. Показателно е, че само в „Българска антология” тя е в двукратна поява – у Александър Балабанов и у Николай Ракитин, което допълнително мотивира интереса ни към нея като митологична жена на 1910. Изкуших се да анализирам внимателно текста на Александър Балабанов, включен сред поетите в „Българска антология”, защото се изненадах, че тъкмо у ерудит като него откриваме Саломе като фигура, взривила „вековната злоба на роба”... Да, един от опия-

няващите женски персонажи на световни и родни автори от времето на Уайлд насетне! А интерпретацията на Балабанов е разочароваща в ограничения си, изцяло негативен, при това и откровено социален, тон. Звучи някак вазовски, а това в модернизистичния контекст значи гротесково. Балабановата Саломе се появява с гневно-ехидното усъмняване, че Йоан Кръстител е Предтеча. Следва отблъскваща ѝ декламация за първите християни:

*И тия скитници без дом, без път,
по улици кат сенки що сноват -
на техний идола ли е той предтеча?*

А обичайната, сякаш задължителна тема за изкушителността ѝ на жена-вамп е дадена не в пластично описание, а в презолиран монолог:

*И той, ръце към мене той да не простре
и хубостта ми стръвна да презре...
Викнете, моя пльт и моя кръв,
ревете като гладен във пустиня лъв
от отчаяние и злоба
и от безсилие пред роба!
Какво съм аз? Жена съм аз, Една жена.*

И ако тези редове извикват усмивката ни, веднага след това картината става макабрическа. Защото заповедта за обезглавяването на Кръстителя е дадена лично от Саломе, а не както е в оригиналната версия – по внушение от майка ѝ Иродиада, замисляща отмъщение срещу пророка, изобличил кръвосмесителния ѝ брак с братя на (живия!) ѝ бивш съпруг... Артикулирането на поетизма, че любовта на Саломе към Йоана е „безкрайна кат дълбокото небе“, е просто смазано от рефрена на налудничавия ѝ кикот, който звучи с някаква оперетъчна фарсовост.

Изводът ни е категоричен: Балабановата Саломе не е модерна и драматична митологична жена, каквато е била вероятно

ната цел на автора, а по-скоро пародия на мита за Изкушителката. (Изкушавам се тук да направя отклонение и към знакови-те несъвпадения със световните образци – като знаменитата опера на Рихард Щраус, в която централен мотив е женската съблазън, пресъздадена в красиво еротично действо, паметният *танц на седемите воала*, олицетворение на ефирно забулената женственост, чието разголване (считано и за начало на стриптийза) докарвало публиката в Европа и Америка до френетизъм. При това с участието на българката Люба Величкова (Велич), прогласена за Саломе на XX век¹²... Когато тя целувала кървавите устни на отрязаната Йоанова глава, хора от публиката припадали (днес звучи като анекдот осигуряването на линейки по време на второто представление в Лондонската „Ковънт гардън“ след произшествията при първото, но е факт...¹³)

А ето колко нелепо изглежда танцът ѝ у нашия поет:

*И във ръцете с пълно бялодо
по пъстри губери заскача лудо
трътвешки танц под звуците пискаиви
на своя стая. Снага си ту изкриви
назад, ту сгърчи тънки колена,
ту блъсне се о нямата стена...
А!.. Кръв и црепки. И застава
безглавна. Бърже се наведе, хвана...
Главата кротка за коса.*

*Отново танц. Със кървава роса
отръска трапезни стени.*

¹² Музикалният критик и биограф на световноизвестното сопрано, Марин Бончев обобщава: „За музикалния свят тя остава Саломе на Саломеите, жената със сто лица, стълбът на виенската Щаатс-опер, българката, която възроди Метрополитън опера – Ню Йорк. Момичето, което взриви Ковънт Гардън – Лондон. Това е част от преценката на критиците по света“. В. „24 часа“, бр. от 28.IV.2009.

¹³ Там там.

След подобна зловеща отбратителна сцена е съвършено логично идва усмъртяването на Саломе, предизвикателно оповестила още преди убийството на Йоана: „Под моите прищевки цял народ ридай...” На финала е бунтът на робите, които ще въздадат (съвсем не по християнски) на дивата патрицианка, като нахранят с „меса”-та ѝ „стръбните псета”. Очевидно в творбата водещото е противоборството на робите от народа, солидаризирани с Йоан, също роб по социалния си статус, с извращения произвол на властниците... Очарованието на младата, магнетична, омагьосваща в еротичния си танц Саломе, вдъхновила творци като Ренан, Флобер, Уайлд, е напълно изличено. Защо е така? Защото визията на нашите символисти (возглаве с цитирания Иван Андрейчин) е преплетена или видима белязана от непреодоляното им социалистическо мислене.. Когато Уайлд обаче пресъздава безнадеждната страст на Саломе, заради която пожелава смъртта на Йоан, той е далече от идеята за елементарната мъст на оскъргената жена. Може би най-знаменателният момент в драмата му е, че когато получава главата на Кръстителя, тя изпитва велик смут и разкаяние... И този миг е дълбоко мотивиран психологически, защото знаем, че Саломе (Саломея) е наричана „корасион” (т. е. около 12-годишно момиче), което съвсем по детски пита майка си какво да си пожелае след танца, заради който Ирод е готов да ѝ обрече половината си царство... Дъщерята на Иродиада се появява у евангелистите Марко и Матей (там не е наименована, но еврейският историк Йосиф Флавий в книгата си „Юдейски древности” точно назовава името ѝ).

Защо Саломе на Балабанов е неуспех? Дали само защото той не е истински призван поет? По-вероятно ми се струва, че той, амбициран от познаването на Уайлдовия драматургичен (от 1891-1893 г.), както и от Рихард Щраусовия музикален триумф (от 1905 г.), се е изкушил да преодолее образците със собствена версия.. Уви, резултатът е не просто отказ от Уайлдовия естетизъм, но и цялостна демитологизация на Саломе. В текста на Балабанов тя успява да ожесточи робите именно с митичния си танц. Всъщност тук бесноватите ѝ скокове на

подобяват ритуален танц с ловен трофей, а не изкуството на обладаващия любовен транс... Дори да е новаторска (опит за експресионистична?), подобна Саломе е маниерна в натуралистично-социализираната си визия¹⁴...

Когато мислим за митологичната демонизация на жената през библейския код, стигаме и до дядо Вазов. У него най-накрая откриваме една автентична пъклена жена – еврейското момиче Сара!

Драмата „Към пропаст” въвежда образа на още една своеобразна „царица на нощта”... Но към нея не се раждат амбивалентни предбиблейски чувства, тя е еднозначно противопоставена на „християнската гуша и благочестие” на развенчаната царица Теодора... Ослепителната млада красавица Сара е окичена с низ от невъздържани епитети: „проклетата жидовка”, „бесовска дъщеря”, „безродна еврейка”, „поганка”, „щерка на сатана”, „тщеславна козногейка” и накрая – „кукувица” (не тъй обидно, но знаково за типа женственост, която след 20-ина години, при Багряна добива важни смисли!) Впрочем, косвено потвърждение за трайните антиеврейски настроения у Патриарха е и поемата му „Жидов гроб”, включена в „Българска антология” в същата 1910 година...

Освен всичко това, като лийтмотив се появява една божем народна песен, чийто 2 последни строфи показателно се преформулират с промяната на политическата ситуация:

¹⁴ Изглежда някак тъжно, че тази версия принадлежи на един професор по класическа филология, при това в живота си мъж, привлечен от женствеността на Яна Язова. Като че ли историята е решила да си направи поредната горчива шега... Защото днес разполагаме с портрета на Саломе, изсечен върху монета от I век (от втория ѝ съпруг). Така тя е единствената библейска жена, чийто образ е достигнал до нас, а самото присъствие на жена върху древна монета е рядък и многозначителен факт, знак за обществен авторитет и за обичта на фамилията ѝ. През 57 г. сл. Хр. Саломе вече е на 39 и е майка на 3-ма сина. Като че ли този факт ни явява, че тя реално не ще да е била легендарната покварена и зла съблазнителка. Дори валидизира гонепускането на различната версия – някогашната „корасион” по-скоро като оръдие на чужда (майчината) власт...

*Де се е, талее, чуло, видяло
цар да залюби пуста еврейка!
Саро ае, Саро, жиговско чедо,
Саро ае, Саро, дяволска дъщи.*

Самоизобличителната ѝ житейска максима е откровена: „*Аз съм еврейка. От баща си съм научила по сметка да живея и по сметка всичко да върши*”. Освен това желае да „се пукат” гори еврейките, сякаш омразта – и верска, и женска, на българките, не ѝ е достатъчна! Ето и определението на „царица”, което тя изковава: „*Слава, диаманти, власт и завистта на всички жени*”. Амбициозен проект, който обаче остава неразгърнат в митологичен обхват...

При толкова натрупана ксенофобска енергия, мимикрията да приеме името на екс-царицата – Теодора, съвсем не помага на Сара! Интересното е, че тъкмо Кирил Босота, говорител на рушителните за българската християнска гържавност, еретик, застъпва демократичните принципи за верско и етническо равенство: „*Деца на истината нямат неприятели и всички люде са братя: и грък, и евреин, и турчин, и татарин, и куманец*”... Вазов не приема неговата позиция, а самозабвенно вещае гибелта на България, причинена от фаталното решение „*когато вярата е разкладена от еретици*”, да бъде издигната „*еретичка на трона*”.¹⁵ Камо че ли авторът се идентифицира с комай единственият гържавен мъж в драмата – болярина Раксин, който, преди сам да бъде хвърлен в пропастта, предрича „пропаст” за България.

Според едни исторически източници Сара-Теодора, след като приема християнството, е била щедра дарителка на църкви и манастири. Съществуват обаче и податки, че може би тя е отровителката на Иван-Асен, син на Александър от първия брак... Каквато и да е истината, Вазов ни я представя чрез мита за фаталната иноверка, със средствата на женските си чарове погубваща цели царства. Сара е началото на националната „пропаст”, тя придобива митологичните измерения на

юдейската царица Естир – красивата възлюбена, която за една нощ е преобърнала хода на историческите събития. С тази разлика, че Естир спасява своето племе, а Сара еднакво ненавижда и еврейските си корени, и българското си обкръжение, желаейки да властва над света. Тя е умален антипод на Естир, лишен от величавост въпреки злото, което задава в историческа перспектива. Сара на Вазов е един националистически, затова и хилав в контекста на модерността (а и въобще в изконната толерантност на българина), нефункционален мит. Яворовите Царици на нощта са тотално въздействени. (Впрочем, „Сафо” е изградена диалогично и може да бъде четена и като модерен театър на страстта.)

Затова искам на финала да заявя, че в троицата на Яворовите царици са вградени многопластовите, трансцендентиращи смисли, върху трагическите им фигури се проектира анимата на модерния поет с цялата ѝ безподобна амбивалентност. Именно те, „Цариците на нощта”, сияят на престола на литературната 1910!

И понеже всеки от участниците в конференцията ни се постара да даде своята формула на тази знаменита година, аз бих казала, че за мен освен всичко останало тя е година на обсебеността и прозренията в митопоетичното.

И накрая – самата тя е една митична година.

¹⁵ Вазов. Легенди при Царевец. С. 1910, с. 358.

„СТРОИТЕЛИ НА СЪВРЕМЕННА БЪЛГАРИЯ” КАТО НАЦИОНАЛНА ПОРТРЕТНА ГАЛЕРИЯ. ПОРТРЕТИ НА ПОЛИТИЦИ – ЗАХАРИ СТОЯНОВ

Да се проследи в историко-типологически аспект природата на българската литературно-документална портретистика и в частност портретите на исторически лица и официални държавни фигури е, струва ми се, доста интересна задача. Портретът принадлежи към представителните жанрове не само в изобразителното изкуство, той е крайъгълен камък и на очерково-документалната литература и биографичната романистика. Уважението и почитта са обичайните (макар и не единствените) водещи мотиви при създаването на творби от този жанров тип, те са неразривна част от философията им. У нас Захари Стоянов е онзи, който след средновековните житиеписци и Софроний залага на портретността и видимо демократизира жанра. Загърбвайки чисто апологетичната интонираност на средновековния архетип, Летописеца рисува блестяща поредица демитологизирани, психологически достоверни и житейски пълнокръвни портрети на водачите на освободителната борба и на възрождените от тях маси.

Линията за демократизиране на историко-документалната портретистика, наложена у нас през 19 век чрез творчеството на З. Стоянов, в следващото столетие е успешно продължена от С. Радев. Не би било пресилено да се каже, че той е в някакъв смисъл ученик и продължител на задавания от Летописеца начин и на откритите от него средства да бъде представяна и коментирана историята. Трудът му наистина е отбъд формулата на авторския мемоар, задаваща жанровите координати на повечето от Захари-Стояновите текстове. Той е по-скоро микс между историческата хроника, белетристичния раз-

каз и документалната публицистика с акцент върху политическия очерк. Несъмнено е обаче, че умението си да реконструира с литературно-публицистични средства исторически събития, действия и политически решения на национално отговорни публични личности, възпитаникът на «Роберт колеж» е развивал и в контакта си с наследството на самоукия «исторически обчар» по ефектното определение на Вазов. От Самоукия вероятно се е учил и на изкуството да рисува персонални, двойни (обикновено съпоставителни) и групови портрети.

В едно по-късно историческо време, но воден също от патриотични побуди и чувство за историческа отговорност, авторът на *Строителите* се насочва към годините на административно-правната и политическа консолидация на младата българска държава, когато тя трябва да започне „градежа“, и да разгърне в пълнота националния идеал. Публичния и образ той пресъздава като рисува серия портрети на държавници и политици. Писателят демонстрира класа в разкриването на характеристиките на народните водачи, в интерпретирането на мотивите на победението им, в правенето на оценки и на прогнози за начина, по който личностите им ще бъдат прочетени от отечествената история. След Захари Стоянов и Вазов той е третият, който участва в задаването на модели за подобен общонационален прочит. Съществено в случая е, че в лицето на Захари-Стояновото наследство вече е разполагал с високи домашни образци в изграждането на мащабни документално-белетристични наративи, които покрай панорамните не изключват и близките планове, моментите на аналитично взиране в отделната личност, т.е. детайлизирането и конкретността, характеризиращи портретистиката.

Симеон Радев е и със сигурност ще остане един от най-големите майстори на политическия портрет в литературата ни. Той отлично познава и експлоатира идентификационните му характеристики: съотносимостта с настоящето и двойката му функционална прагматика като средство за изследване на обществото и като инструмент за активно въздействие върху него, върху политическия му и духовен живот. Творецът прибяг-

ва главно до матриците на двете основни типологически разновидности на портретния жанр: *биографичния очерк* и *портрета в собствения списък на думата*, предаващ общото впечатление на художника от моментния ситуативен образ на прототипа. Отсъства единствено, по обясними причини, *автопортретът*, плътно застъпен в мемоарните *Записки*. В допълнение обаче, в посветените на самия Захари Стоянов страници в «Строителите» се появява и *критическият литературноинтерпретативен портрет*. Явен е у С. Радев и особеният интерес към рисуването на *групови портрети* и *колективни емоции*. Заедно с внушителната галерия следосвобожденски политици в творческия му обектив близат и множество обикновени хора – граждани и селяни, офицери, лекари, хъшове, кръчмари и ханджии, а също и представители на чужди народности. В «Строители на съвременна България» няма готови отговори и напътствия към нацията, но той съдържа много интелектуални провокации, предлага сериозни поводи за размишления върху трайно повторимото и устойчиво за закономерното в българската етнопсихология.

В най-широките си идейни планове авторските задачи на Вазов в «Епопея на забравените», от една страна, и на Захари Стоянов в споменната му проза, от друга, са достатъчно сходни: актуализация на идеалите и заветите на нашето Възраждане не чрез удържане на паметта за неговите жалони и ориентири.

Като организиране, трупане и препредаване към бъдещето на важна историческа памет за най-отговорни обществени дейци и идеалите им схваща мисията си и Симеон Радев. Хроникиращата портретистика в «Строителите» обаче видимо страни от прекомерно огическото изографисване на хора и събития, както е в митологизиращите Вазови образци. В стремежа си към достоверност тя стои по-близо до тази на Захари Стоянов. Симеон Радев нито крие, нито преекспонира отрицателните черти на своите исторически прототипи и винаги търси обективността. Той не е склонен да разкроява лидерите на следосвобожденска България в духа на хероизиращата реторичност, при все че избистря творческите си принципи и осъществява авторските си планове в първото десетиле-

тие на 20 век, когато уважението и почитта към миналото се превръщат в официална идеология и държавна политика, а патетичното календарно отбелязване и юбилейните чествания на големите личности на нацията започват да се налагат като неразривна част от народната празнична култура.

В стилистиката на историческите си портрети хронистът С. Радев е по-сравним с Летописеца именно защото не представя политическите дейци и обществениците от високосните български държавостроителни времена като сакралномитични фигури с особен социален статус, които творят нещо Отгоре. Показва ги като реални хора от плът и кръв, само че повече социално интелигентни и, естествено, повече социално ангажирани. Макар и увлечени от големи национални каузи, те все пак проявяват и човешки слабости и грешки.

Моделираните от Радев политически портрети представят акцентите на личността, водещите ѝ черти и типа емоционалност, като естествено най-настойчиво открояват социокommunikативните ѝ качества и дейтелност. Животописността при този автор изключва взирането в интимния семеен бит и в сантименталния живот на персонажите, но пък е особено активна в сондирането на психологията на участието им в обществения живот и на движещите ги мотиви. Стимулите му за това са най-малко два: любопитството му на историограф-публицист да освети уникални политически лица, от една страна, и от друга – амбицията му на писател да покаже един или друг човешки характер, да представи ценностите на прототипа и стигне до вътрешния му свят. Майстор в извличането на контекстна информация, той с особено внимание разгръща и детайлизира фоновите планове на документалните портрети, които гради. Така максимално оплътнява жизнената им достоверност, оставя у читателя впечатление за потапяне в автентичното национално политическо минало и внася усещане за неподправен реализъм в създадената от него национална портретна галерия. Придържането към естетиката на документалния реализъм е съчетано със смело експериментиране по отношение на композиционните ре-

шения, отразяването на обемите и смесването на наративни техники и градивни материали.

«Строителите» удивително пластично приобщава голям брой чужди мемоарни и биографични текстове, включително и такива на Захари Стоянов – неговите «Записки по българските въстания», например. В хрониката могат да се открият немалко изкусно апликирани и събудени за нов живот страници и от позабравената друга забележителна книга на Летописеца – биографичния роман «Чардафон Велики», визиращ съединистките усилия. Цели епизоди от този роман С. Радев вражда в собствения си труд, за да засили свидетелското начало в него, достоверността и информационната му обективност. По-затълго го ползва особено когато обяснява упорството на Захари Стоянов в хайдушката стратегия, неприемана от останалите румелийски съзаклятници. Попъти за пореден път показва и уменията си за впечатляващ портретен синтез, определяйки Чардафон като «стешиник, пияница и патриот», «класическия хъш на революционната емиграция, пренесен в Източна Румелия».

Сам авторът на *Записките*, когото Историята е признала едновременно за политик и писател от национален мащаб, е едно от важните публични лица, включени в мащабната национална политическа галерия, строена от С. Радев. Летописецът на Априлското въстание и организатор на Съединението е показан в три плана: като общественик и държавен мъж, като писател-историограф и като изключително талантлив, макар и силно пристрастен, медиен човек.

Общественикът Захари е откроен през еkleктичното в идеологията му: «В неговата глава вехта най-разнообразните влияния: хайдушкият национализъм, съзаклятническата романтика, якобинството на френските революционери, утопиите на руската идеалистическа мисъл, Ботевата остра кълмугерия и чорбаджиите – всичко това, кипащо в най-невъобразим безпорядък и господствано при все това от естествената сила на един интуитивен ум.» Нарочно внимание е отделено на способността му да нажежава политическите дебати в Народното събрание, както и на лекотата, с която като оратор влиза в социално-комуникативния диалог, печели и увелича масовата аудитория.

Успоредно с аналитичния срез и остойностяването на общественото му дело, в *Строителите* върви и литературоведската преценка на наследството на Летописеца – преценка светла, но органично чужда на казионната лакировъчност. «Записките» е наречен «баестящ труд, който въпреки гоаеите небрежности на езика и едно пълно отсъствие на композиция паенава с навната простота на повествованието, с живостта на диалога и с една рядка дарба в характеризирането на действащите лица.» Писателят Захари Стоянов е разкрит в респектиращото многообразие на творческите му заложби: «публицист с живо въображение и с оригинална литературна дарба, един голям хуморист, най-големият безспорно с Ботева и Алеко Константинова.»

В професионално отношение за хрониста Радев без съмнение е особено интересен начинът, по който гениалният медвенчанин мисли и преживява историческия спомен: «*Записките* дишат един пламенен ентузиазъм. Никога може би автор не е бил тъй завладяван от своя сюжет, както Захари Стоянов в тия свои спомени. Чувства се на всяка страница, че епохата на революционното действие е живяла в него със своя священ трепет.» От особена важност за претеглянето на литературно-публицистичната стойност на *Записките* е проследяването на читателската рефлексия: «Книгата има недвижен успех. Тя се явяваше наистина в добър момент: героите на това време бяха доста близки, за да интересуват публиката, и вече доста далеч, за да може тя да ги идеализира.» Видялата бял свят в 1884 г. творба на бележития си предшественик Радев определя като «книга особено полезна в политическо отношение». С публикуването ѝ мемоаристът «пръсна в Източна Румелия своя копипетски ентузиазъм, съживи революционната традиция и даде на идеята за Съединението един тласък към създаването».

Тук веднага се хвърля в очи възможността за един интересен исторически паралел, понеже от подобна изходна позиция тръгва към аудиторията си и самият С. Радев. Отпечатана в 1910 г. и неговата политическа хроника стига до читателите непосредствено преди изключително важно за нацията обществено събитие – Балканската война, целяща връщане в лоното на Отееството на изконни български земи. Социално-

сихологическият ефект от появата на «Строители на нова България» е видимо сходен с този от излизането на «Записки по българските въстания»: насърчително патриотично облъчване на четяща България, активиране на патриотични надежди и националнообединителни идеали в нужния политически момент.

Особено охотно и с изключителна професионална вещина С. Радев проследява и анализира журналистическата биография на Захари Стоянов, триумфалните му изяви като памфлетист в органа на съединистите – в. *Борба*. Критически виртуозни са коментарите му върху неотразимия субективен стил и живописната иронико-сатирична сетивност на медвенчанина: *«Захари бе безподобен памфлетист; един хумор естествен, язвителен и весел; дарбата да рисува противниците си в карикатури, които странно приличаха на портрети; един слоог лек, живописен, с неизчерпаема изобретателност в коичните изрази; една мисъл чевръста и бойка и свръх всичко – една неуморима сила на ентузиазъм и на ирическо чувство.»*

Остра проникателност и атрактивна ирония, стигаща до карикатурност, са отличителните маркери в журналистиката на Захари Стоянов – към подобни изводи ни води представянето му и във втората част на *Строителите*, където са коментирани проявите му във в. «Независимост» като импровизатор и манипулатор, фанатичен привърженик на Батенберг. Проследени са и веселите му, охрабряващи българското национално самочувствие фейлетони във в. «Славяни». Тяхна мишена, предвид променения политическия контекст, стават руските дипломати в България.

Популисткия вестникарски хумор на Захари, карнавализиращ и релативизиращ всякакви авторитети, е дефиниран през диалектичната природа на стилитистиката му: *«Груб, но пълен с краски и с движение, склонен пряко таяката си към карикатури, но верен в основата си – тоя хумор на един дълбок психолог, който умееше да приказва с езика на народа, будеше по България широк радостен смях и разпръсваше тревогите на утрешния ден. А нужно бе някой да разсмява България, защото събитията вземаха все по-небагоприятен вид и една катастрофа изгяждаше близка.»*

Ярката индивидуализация и задълбочаването върху психологическите проблеми, отличителни за портретното творчество на С. Радев, се проявяват в пълна сила и при представянето на З. Стоянов. Безспорно постижение са дълбинните сондажи върху някои специфични неговии характерови и поведенчески особености, странно контрастиращи с иначе радикалната му революционна натура, с неоспоримите му лидерски и организаторски качества. Внезапните избухвания на съмнения и страхове, например, или изпадането в депресивни състояния при възникнала пряка опасност за живота. Безпомощно и деструктивно, поведението му в подобни случаи прераства в отказ от участие в кризисни за обществените работи моменти и в «превантивни» бягства:

«Превратът намери Захари Стоянова в Русчуки: той го посригна с голяма бояка и на часа се обяви против него. На 9-ти сутринта , когато се готвеха да свикат митинг, той им заяви: «Свикайте го, но аз ще говоря против предводителите в София!» Блясков, който чу това заканване, се обърна към Захари и си потупа сабята. Захари потупа тъй демонстративно джоба, в който държеше револвера си. Захари бе революционер по вдъхновение, но не бе човек на действието. След непия и къс диалог, в който той отговори на Блясковото заплашване, като го заплаши сам, той изгуби кураж (както на 6-ти сутринта) и като си обръсна мустаците, за да не го познаят, избяга в Пюргево...»

Взирането на С. Радев и в неготам представителните, първични емоционално-поведенческите реакции на Захари Стоянов по време на Съединението и Преврата, фокусирането върху неговата реактивна тревожност кореспондира не само с желанието за правдиво отразяване на сложната, противоречива натура на прототипа. То отговаря на усилията на автора да подчертае отвореността и неразрешеността на моментната политическа ситуация, да внуши усещането за многовариантност и кръстопътност. Разбира се, в случая трябва да отгледим нужното и на психологическото майсторство на портретиста в претеглянето на съответствието между ресурсите на човека и изискванията на средата, а и на специфичното

му творческо умение за показване на връзката между характера и окръжаващата го действителност. Изобразяването на характера подпомага възможността да разберем ситуацията в същата онази степен, в която изобразяването на обстоятелствата съдействат за разкриването на характера.

През 2009 г. най-после видя бял свят третата част на «Строителите на съвременна България», чието издаване в продължение на десетилетия бе възпрепятствано от следдетомосковската цензура заради «антикласовия подход» и най-вече заради волнодумието на автора по отношение на недоволната безкористната политика на царска Русия спрямо нашата страна. Дългоочакваният от читателите, респектиращо обемист (790 страници) последен том на книгата вариативно отразява важни епизоди от историята на сепарирването на Батенберг и избора на нов български княз. Акцентно е изведен разказът за трудно постигнатият български и международен консенсус по възкачването на Фердинанд на българския престол.

И в третата част на забележителната художествено-документална историопис Захари Стоянов е активно осветявана от авторския обектив политическа фигура, при това твърде често и в психологически план. Немалко страници са отредени за обясняване на очевидно мъчно извървяната от Летописеца (в морален аспект) параболата от фанатичен привърженик на Александър до убеден защитник на идеята за нуждата от повече дипломатическа гъвкавост и въвеждане на нова династическа фигура в двореца. Тягостната за героя му емоционална и поведенческа метаморфоза С. Радев метафорично определя като «*преход, от ролята на херола на княз Александър до ликвидатор на неговата корона*».

Задачата си като биограф на писателя-гържавник в третия том на книгата си С. Радев вижда преди всичко в детайлното сондиране на неговата раздвоеност между републиканските му пристрастия и съзнанието за обективната необходимост от монархическо управление в България. За да обясни противоречието между «Батенбергостроителите» на Захари и привърза-

ността му към либералните идеи на Добролюбов и Чернишевски, авторът предоставя думата директно на героя си, цитирайки неговите изказвания по страниците на в. «Независимост» и в. «Свобода»:

«Мое то частно мнение и убеждение за княз Александра, споделям то в в. «Независимост» през 1886 г., е такова: той трябва да бъде за всеки патриот българин не само прост княз на България, но и принцип още. ... Той е днес страната на българската самостоятелност. «Аз съм републиканец, социалист и комунист, но по-напред турям Виктор Емануил, бе казал славният Гарибади за италианския цар. Нека кажем и ние, че сме радикали и против коронованите особи, но княза си пазим като очите си. Няма него – няма България ... Не отиваме да му облизваме краката идола, да го уверяваме, че постигме в сряда и петък, че се копкаме, че го считаме от Бог, поставен на престола, че се кънем и печем напред, че никога не сме се заразявали от оня разврат, който се казва свое мнение, воля и тисва. Нашите симпатии и предаността ни към държавните глави, които и бъдат те, е човешка, равнопоставена, с равнопоставени на еднакви възможности. Всеки държавен глава за българите е скъп и обожаван само тогава, когато са скъпи и обожавани за него народните права и свободи.»

Захари-Стояновата преданост към Александър Батенберг «*няма нищо общо с московското челобитие*», то е плод на на гордото чувство на един свободен гражданин, подчертава С. Радев. Загързалата най-дълго сред българските държавни мъже неговата неотстъпчивост по въпроса за разгързката на България с княза, писателят съзира и една по-интимна, вътрешнопсихологическа причина: «*За да прецени бърже действителността, пречеши му въображението, както за да приеме едно чуждо мнение възпираше го големият му самочувствие.*» (с. 351)

Самочувствието на политика Захари Стоянов е на човек, участвал в продължение на години в чертаенето на българските съдбини. То е самочувствие на активен общественик, «*който ветеран от две революции се мислеше за необходим помощник на българското Провидение*». И в третата част на труда си С. Радев намира повод да защити схващането си за една инерционна революционност и нещо якобинско в държавническото поведе-

ние на медвенчанина: *«Големият любител на съзаклятията, човекът, който се беше бил на Оборище с Бенковски, и бе правил в Дермендере заговори за Съединението се намираше винаги в изкушение, когато ставаше дума за нещо революционно.»* (с. 343)

Психологическият портрет на Летописеца продължава и по-нататък с дискретен акцент върху откритото у обекта историческо тщеславие и съетност: *«Мълчанието не беше в природата на Захарий Стоянов. Той не бе наклонен да лишава историята на времето от своето велегласие.»* (с. 352). В отношението към Захари, както и към останалите си политически персонажи, С. Радев въобще предпочита балансираната, равновесна оценка, не спестява критичните убождания и забележки. В разглежданата трета част на труда си той е изрекъл най-силните нелицеприятни думи за Летописеца познати в нашата книжнина. Обвинява го в един вид характеропатия, но балансирано търси и симпатичното в нея, онези нейни нюанси, които я компенсират и донякъде «санират»:

«Захарий бе злобен човек, и по злоба само Начевич го достигаше. Но злобата у Начевича беше прикрита, хитра, тръсна, тя търсеше околните пътища, хилеше се. У Захарий тя бе явна, шумна, весело злобна, тя се кикотеше.»

В току-що цитираното изказване съзателят на «Строителите» обяснява саркастичните коментари на Захарий Стоянов във в. «Свобода» по повод побоя над Петко Каравелов в Черната гъжамия. Тълкува ги като проява на политическа ненавист и най-вече на жажда за мъст след униженията, на които Председателят на Демократическата партия и останалите превратаджии са подложили преди това Захари-Стояновия политически кумир – Батенберг. За «беснотата в езика» на вестникаря Захарий С. Радев впрочем се изказва неведнъж, обикновено силно раздвоен между възхищението от мощния му полемичен талант и резервите си на консервативен стилист към всяка словесна екстремност. Заедно с това, е категоричен в констатацията си, че всички вестници по онова време – столични и провинциални, гържат «исото» на органа на Стамболовото правителство «Свобода», «гето

царуба пламенният дух на Захарий Стоянов», неизчепяемата му фантазия и неповторимия и неочакван хумор на образите, в които той осмива хора и събития.

Сред обертоните на третия том са Захари-Стояновите полемички с руските вестници и с опозицията в България след суровата разправа на Стамболов с майор Паница и с другите извършителите на подстрекавания от Русия опит за политически метеж в Русе и Силистра. *«На русофиите той казваше – цитира С. Радев в резюме своя герой, вие пишите от правителството, а какво направихте с княз Александър? На русите: вие намирате терките на българското правителство сурови, а как се постъпва в Русия спрямо бунтовниците» ... Защо там бесят всяка година? Ами защо им е Сибир? Защо тиналий месец обесиха в Петербург десет души торски офицери и от юнкерите на десет един? Или Россия е държава земна, а България – небесна, с ангели и архангели?»* (с. 187)

Логиката на аргументите в подкрепа на българския суверинитет, с които главният редактор на в. «Свобода» зацепва казионната руска журналистика, е непробиваема: *«В Петербург и Москва трябва да се уверят веднъж завинаги, че тинаха ония блажени за тъмнотата времена, да се възхищават хората от православието, от татарското славянство, от казашки катами и от белия цар.»* (189)

Опасността от руска окупация диктува сливане на заемите с отбраната на българската независимост политическите партии. Свещена мисия за всички тях сега е да разпалват духовната гордост на българския народ. Това са неборимите доводи, с които публицистът Захарий Стоянов убеждава своята читателска аудитория в правилността на заетата от Стамболов авторитарна позиция в трудните за страната времена: *«Днес в България няма партии, защото не им е времето. Днес има само български наро, който е олицетворен от хората, които са на чело на правителството. Днес в България борбата не е парламентарна за конституцията, но за съществуването на отечеството, ето защо партиите са станали едно цяло.»*

Тезата на Захарий, че вечните български интереси, а не вечното приятелство, трябва да определят отношението на

българските политици с Великите сили го прави особено скъп за горещия българофил Симеон Радев. Той с интерес следи поведението на героя си в чуждите дипломатически салони, срещите и разговорите му с европейските журналисти и политици. Специфично, балкано-българско политическо звучене излъчва кратката сцена с ключека, изигран пред огледалото във виенска хотелска стая от облеклия за пръв път в живота си фрак Захари. «Танцът» е изпълнен пред колегите му от българската депутация преди първата ѝ среща с Фердинанд, поканен за български княз след унизително тягостни дипломатически совалки. Гротескният епизод е и психологически натоварен. Той показва болезненото отреагиране на гордия поборнически, но и артистично чувствителен Захари Стоянов дух, безспорно оскърбен от водевилите и политическия маскарад, в които са принудени да участват българските държавни мъже пред султана, руския цар и западноевропейските правителства, за да защитят и съхранят за бъдещето своя малък народ.

Доста страници в третата част на «Строителите» са посветени на заеманата от Захари Стоянов особена позиция в руско-турските дипломатически преборвания. Срещу следосвобожденския култ към Русия той издига традицията на българските революционни комитети и на въстанията: *«Ний не сме избрали княз, за да се харесва той на Русия и ний не даваме пет пари да ни Русия го харесва или не.»* (с. 613) Това негово изказване пред кореспондента на в. Таймс във Виена, скандализираше руските правителствени и дипломатически среди, авторът на «Строителите» цитира дословно, за да подчертае привързаността на Захари като български държавник към каузата на един здравословен за българското бъдеще национализъм.

* * *

Една от историческите заслуги на Симеон Радев е внедряването в българската литературна практика на жанра политико-биографичен етюд, както и на модела за колажиране на множество подобни етюди в органична композиционна цялост, съдържаща мощна информационна банка за бъдещето.

Без да са носители на обществено-проповеднически патос, портретите на исторически лица у него проблематизират умно и интригуващо важни националноисторически и етнопсихологически теми. Независимо от явните му постижения в психологическото типологизиране на българските политически мъже, висша цел и ценност за С. Радев в «Строители на съвременна България» все пак преди всичко си остава съзерцаването и разбирането на националното битие, анализът на държавостроителния и обществено-политически потенциал на българския народ, открояването на тенденциите в българския исторически живот. Национален историограф и психограф от висока класа, авторът е уникален и с това, че за него едновременно важни са както историческата истина, познанието и знанието за миналото, така и възможността до тях да се достигне не само през фактографските документални описания и интелектуално-аналитичните срезове, а и през художествения синтез, през оживяващия изтеклото време плавен микс между документално-публицистичния и белегтризиращия портрет.

1910: ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ – „МИСЪЛ”. ЛЮБОВНИ И ЕКЗОТИЧНИ СИЛУЕТИ

Влизането в знаменателната 1910 г. наумява отварянето на много врати. Някои биха се възпротивили и казали, че вратата е само една, виж етажните помещения са уважително много, като в заможен буржоазен дом, в който предметите знаят местата си и деликатно разказват за миналото. Дори за събития, на които не са свидетелствали... Видяна от висотата на 2010, от стогодишно разстояние, 1910 изглежда все по-внушителна и пределна. Историята твърди, че е така. Скоро, съвсем скоро, ще бъде сложено началото на три войни, след които не само България, но и Европа няма да е същата. XX в. ще остане в паметта на народите с перипетиите по създаването на националните държави и опитите на част от тях да прекроят европейските и световните граници.

България участва в прекрояването, само че е горка и потърпевша. Затова пък културният ѝ живот през 20-те години е истинско чудо. Десетилетието ни узаконява като европейци, съизмерва ни с културата на Запада... Погледната от друг ъгъл, 1910 е и година на равностметки и раздели. На опити да бъде спасено и приключено онова, без което не може, но и което няма как да бъде повторено или продължено... Като че ли не толкова краевековието и началото на новото столетие внушават усещането за граница и граничност. 1910 изглежда много по-повратна, несигурна. По-мистична. Тревожна. Есхатологична. Предчувстваща...

И как иначе. Литературата ни се сподобива с цял *Остров*, при това на *блажените*. А островите у нас, знайно е, са в обидно малко количество. Същото вероятно би трябвало да се каже и за състоянието, наречено *блаженство*. На първо място заради връхлетялото ни петстотингодишно робство и последствията от него. После – заради изпитанията и проблемите (външни и вътрешни), с които е трябвало да се справя младата българска държава.

По-важното е, че тепърва ще се случат странни, невъзможни за предходната епоха неща.

Във въздуха плуват сенки на мъже и жени, на трагично раздвоени поети и пренебрежущи облаци. Да се пътува *Подир сенките на облаци* е метафизично начинание. Подобно на прелитащ към хоризонта мираж или докосване до (на) отлетели към небето души – общение със самата смърт, откраднала духа на младата Мина Тодорова.

Благодарение на списание и кръг „Мисъл” неуловимото и безплътното трайно населяват дома на литературата... Дори „опълченецът” Вазов се заема с романтичната задача да сроди историческото с фантастичното. Неговите *Легенди при Царевец* по своему преговарят друга знаменателна книга с *легенди*, но в нея следите на историческото са като скромната шепа пепел, изтляла след кербанджийския огън на разказвача.

Засега обаче е рано. Твърде рано. И за книгата, и за голямата слава на писателя.

Годината продължава да бъде 1910 – същата, през която авторът на неродените *Старопланински легенди* публикува разказа „Овчарова жалба”. Впрочем подзаглавието на последния („Старопланинска легенда”) ще даде заглавието на цялата книга. Йовков тепърва ще търси и открива себе си – книга подир книга. Засега човекът-разказ – писателят, който му влияе, но и с когото има да дели мездан, – е Елин Пелин...

Що се отнася до Вазов, повечето от легендите му вече са известни на българския читател от сп. „Българска сбирка” (отпечатани са 3-4 години преди това). Появата на книгата обаче се моделира събитийно в различни контексти, създавайки собствени гравитационни полета, в които зарядите сменят местата си, редувайки силите на привличане и отблъскване. Моделира се на първо място в своя собствен контекст – паметично и по-лемично – и литературноисторически, като част от системно преобразуващите се критически прочити и оценки.

Вазовите легенди, не без помощта на авторския преговор, прокарат фронтова граница между себе си и модерността, но и се обвързват дискурсивно с нея. Нещо повече: книга-

та сама гради контекстуални полета, в които литературно и металитературно (художествено и критическо, естетическо и публицистично) взаимно се бранят и действат офанзивно. Така обертоновете на легендата, украсяващи героическия патос на миналото, се оказват в компанията на полемическото дисканто. Освен всичко друго книгата, благодарение на въпросния предговор, е въвлечена в актуалния дебат по конституирането и проблематизирането на модерността. На езиците, които я репликират... Народният поет заявява, че е бил очарован от *царствените пуцинали* при Царевец и по всичко личи, че е открил българския исторически остров на блаженството и блаженстващите. След това се заел да го „оживи“ („исках да оживя историята“ – „Предговор“-а към книгата)... Процедурата по *оживяването* на мъртви герои и събития обаче винаги е предпологала извършването на някакъв пробив. Подразбира се – в тлъстеещото тяло на забравата. Според други обаче експедициите в островната държава на миналото са излишни и неоправдано усилие. Поради това някои осъдили поета, че върви към „мъртвото минало“. А той, верен на романтичната си природа, им отговаря, че родната история има „жива връзка с настоящето ни“ и че изобщо не може „да се тури рязка граница между миналото и настоящето“ (Вазов 1975: 545)... Трогателно, красиво, поучително. От гледна точка на политическата, пък и на която и да било друга практика, май не съвсем вярно. Понеже настоящето рядко се допитва до миналото. А когато го прави, откровено признава, че се ръководи от собствената си изгода...

И понеже през същата 1910 преминава Халеевата комета, се нарояват страховете за края на света... Яворов се пренастройва граматично и поема риска за една опасна разходка *В полите на Витоша*. А Вазов вече се наслаждава на успеха на граматата си „Борислав“, граничещ с масова психоза. И твърди, в различие от членовете на „четворката“, че българският писател трябва да бъде не само четен и разбиран, но и *ценен и обичан* от своя народ. Вместо това, продължава народният поет в предговора си към *Легендите*, съвременната поезия се „чуждѝ“ от „народната гуша“, развива се „из крива посока“, пее по терка на „западноев-

ропейската литература“, изобщо тя е *тъмна, отвличена, забулена в мъгла*... Каквото и да се говори, „неясното“ (спиритуалното) не е пречка за провиждането на основното: има група хора, които с ролите си на самодържци и олимпийци („Зареяха се в областта на олимпийската отчужденост и индиферентизъм, угълбиха се в самосъзерцание и скъсах всяка връзка с окръжаващия живот. Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчеловеци и не знам още какви. Поезия космополитична, студена, небългарска, нестоплена от живо човешко чувство, защото не е расла на българска почва, чужда на българския дух.“) правят така, щото всеки чужд на школата им поданик (школата на неразбраните) да бъде прогонен от Острова (Вазов 1975: 546-547). Изданието, превърнало се в тяхно знаме, си има име и предговорът не се поколебава да го назове – „Мисъл“.

Годината пак е 1910. Вазов пише горните редове, когато списанието вече е спряло. Но в съзнанието му, подобно на повечето просветени съвременници, то очевидно продължава да е част от процеса, функционира като институция и излъчва послания. Да, „Мисъл“ прави модерността, разговаря с нея и по повод на нея, т.е. не забравя, че трябва непрекъснато да я оживява и подкрепя. Подобно на народния писател, който иска да *оживи историята*. Оживяването на модерността (като възраждане и преосмисляне на духовно безвременното в собствения опит – не само като сродяване на родното с чуждото) раздвоява отношението към традицията... Само че промяната в отношението към чуждото (разбирано като мярка, пример за подражание), иска да ни убеди Вазов, е нездравословна. Тя ни връхлита, улеснява инвазията на несвоего (следователно и на неискреното, а негов заместител е *позата*). На всичко отгоре агенстите на чуждото си присвояват ролята на водачи. Но не на целия народ, а на една част от него, готова да ги следва сяпано в неясна посока, в името на неясни цели...

Дебатът *Вазов* – „Мисъл“ през 1910 се оказва с високо относително тегло. И получава запазено място в Менделеевата таблица на събитията от този период. В известен смисъл той се превръща в средищен и дефинитивен обстоятелствен (най-

вече от страна на Вазов), но и етапен, защото приключва един отрязък от отношенията на народния поет с първите, най-ярки представители на българския модернизъм. Следващият, проведен няколко години по-късно (с участието на друго емблематично и по своему гранично издание като сп. „Звено“, 1914) ще продължи да поддържа тонуса на напрежение между новите „млади“ и „опълченеца“, между традицията и следващата модерност (благодарение на Д. Дебелянов, след това и на бъдещия водач на авангарда Г. Милев, автор на „Модерната поезия от същата 1914 г. в същото издание)...

Оказва се, че дебатът *Вазов* – „*Мисъл*“ намира отзвук и у младия критик Владимир Василев. И предизвиква реакции. Донякъде странни, парадоксални, неразбираеми. Но до една интересни и многозначителни, защото свидетелстват за природата на автора си. Същата, на която той ще остане верен и през зрелите си години.

Владимир Василев по страниците на „Мисъл“ – любопитен, отчасти обсъждан критически сюжет и преди 10 ноември 1989 г., изключая многобройните прояви на политическа агресия спрямо възрастния вече редактор от страна на идеологическите му противници. По-късно, след водоразделната дата, той ще бъде коментиран и доразвиван нееднократно, подразбира се далеч по-обективно¹, но като че ли най-вече в контекста на идеята за демократизма и духовната извисеност на редакторите на „Мисъл“, или за да се очертаят паралели с други етапи от развитието на литературата ни.

Задачата тук е по-различна. Толкова повече, че прословутата 1910 ме застава да съсредоточа вниманието си върху участието на Владимир Василев в двата сборника „Мисъл“. Лесно е да се каже – *разнокалибрени въздишки*. И в жанрово, и в интонаци-

онно отношение двете статии са много различни... Но няма ли различията да разфокусират образа на младия автор? Да поставят под съмнение качествата и възможностите му на критик? Тъкмо обратното – публикуваното от Василев в сборниците „Мисъл“ практически приключва първия творчески етап в личната му биография, а от друга страна се превръща в своеобразен център на дебата между модернистите и Вазов, както се отбеляза и по-горе. Преди подробностите – кратка предистория.

През 1904 г. сп. „Българска сбирка“ публикува „Вазов по страниците на едно списание“ с автор В. Ямуков, псевдоним на Владимир Василев. Иде реч за дебют, и то достоен, в авторитетно издание. Да полюбопитстваме ли за точната възраст на пишещия? Двайсетгодишен (наскоро навършени 20 години, роден е на 4.11.1883). Трудно е да се каже дали и доколко възрастта има общо с дързостта да се опонира на „Мисъл“. И да се защити, при това не кой да е писател, а самия Вазов. Спорът е колкото естетически, толкова и поколенчески. Само че... от кое поколение е младият Василев? От това на „старите“? Едва ли. Близкото, съвсем близкото бъдеще ще покаже, че не е така. И не само защото още от следващата година В. Ямуков вече е редовен сътрудник на Кръстевото списание. Реално погледнато той ще продължи да дописва темата „Вазов“, нехайки за мнението на онези, които са му отворили вратите на „крепостта“. Чак до „Японски силуети“ във втория сборник „Мисъл“. Но засега...

Засега Владимир Василев се противопоставя на написаното от г-р Кръстев, Пенчо Славейков, Ст. Минчев за Вазов и заявява собствената си позиция. Образно казано, прескача въжетата и се озовава на тепиха на най-тежките, пренебрегвайки собствената категория. За случаи като този народът има какви ли не поговорки. Която и да предпочетем – за атовете и магаретата или за пхането на пръста в процеп на вратата – няма да съберкаме.

Случа се друго.

1904 регистрира скромно участие на дебютанта в голямата зала на литературата – гореспоменатия текст и още един, посветен на Ст. Михайловски, отново в „Българска сбирка“. Но

¹ Най-представителното може да се проследи по страниците на двата (засега) сборника, посветени на Вл. Василев: „Владимир Василев – личност, дело, съдба“, ИК „П. К. Яворов“, С., 1997, Институт за литература – БАН, съст. Ел. Трайкова, М. Шишкова, Н. Александрова, и „Владимир Василев – Критикът. Редакторът. Естетът. „Фабер“, В. Търново, 2005, съст. и редактор Сава Василев.

следващата, 1905, е далеч по-щедра – общо 6 публикации, 5 от които в сп. „Мисъл”. Повечето са портретуващи текстове (очерци за Леонид Андреев и Г. П. Стаматов), рецензии (за Ел. Пелин – „Пепел от цигарата ми” и Хр. Силянов – „Стихове”) и още един портрет, който няма как да не привлече вниманието, след като знаем отношението на Славейков и донякъде на останалите от кръга към обрисувания писател – „Елин Пелин”. (Измежду всички публикации единствено рецензията за „Пепел от цигарата ми” е в „Демократически преглед”). Малко преди това, в кн. 1 от същата година XV (1905), „Мисъл” печата и статията на Йор. (Йордан) Маринополски „Разкази от Елин Пелин”. Преразказващият и изобилно цитиращ текст на Маринополски едва ли би издържал съпоставката с написаното от Василев, но не това е важното в случая. А фактът, че язвителният и откровено омаловажаващ качествата на разказвача Ел. Пелин финал у Маринополски, нарочно успореден с високо оценената проза на П. Ю. Тодоров, не е в състояние да промени мнението на младия Василев... Обратното, още във встъпителните си редове последният е счел за нужно да отбележи, че „в противоположност на П. Ю. Тодорова, – той не забулва този живот („живота на селската маса” – б.м., С.В) с мъглата на символите” (Василев 1992: 175). Нещо повече – когато коментира „легендата за безумно смелия подвиг на мурзавия момък” („Самодивски скали”), – Вл. Василев държи да отбележи, че тя е представена „с такава поетическа сила, щото този разказ наумява най-хубавите описания на Вазова” (пак там: 176). Според същия „описанията на Елин Пелин” се отличават „от тия на Вазов по това, че неговото око е по-чувствително” (пак там)... Вярно е, че в статията на Вл. Василев не липсват и критични нотки, че днес лесно могат да бъдат оспорени отделни неговии коментари и оценки. Толкова повече, че един по-внимателен анализ ще ни открие естетическото му школуване в прочитите на „Мисъл”, особено що се отнася до мнението му за онези разкази на Ел. Пелин, в които сюжетът залага на анекдотичното и комичното. И все пак в преобладаващата си част тонът е суперлативен, нетърпящ колебание. Най-вече що се отнася до финалните редове, в

които Василев говори за изключителните постижения на писателя в областта на художествения език и диалога. А това няма как да остане незабелязано и недоразбрано от редакторите.

И така: страниците, посветени на Ел. Пелин, въвеждат, макар и попътно, името Вазов. Не е необходимо да чакаме дълго. През 1906 великодушното на редакцията стига до там, че приема и публикува статията на Василев „Природата у Вазова” (г. XVI, 1906, № 5, с. 308-320). Става дума за 18 страници текст, и то във формата на „Мисъл”. Освен всичко друго, написаното издайнически за критически маниер, който младият Владимир Василев тепърва ще утвърждава в рамките на собственото си творчество. Иде реч за един вид „отворено” четене, опровергаващо твърденията на редица наши изследователи от времето на Борис Делчев насам, че Вл. Василев не се занимава с литературен процес, а предпочита да общува с отделното произведение, т.е. с конкретната естетика, следователно не се иска методология, а вроген усет за „естетически валидното”. Този ред на мисли следват и някои редове в иначе важната за времето на публикуването си (1986 г., кн. 1 на сп. „Море”) статия на Иван Радев „Владимир Василев – начало на литературнокритическата му дейност” (според автора опитите за „по-цялостни разрези са само като изкушение – статиите „Мотиви из нашата любовна лирика” и „Живот в смъртта”. Но и там Вл. Василев се стреми да бъде конкретен”) (Радев 1990: 177). Какво значи „конкретен” и какво обратното – това са въпроси, които тук няма да коментираме, но отговорите без друго са ясни... Приблизно у ранния Владимир Василев безните клонят към портрета, очерка, рецензията. Да, в количествено отношение тези текстове превишават останалите. По-внимателното вглеждане обаче ще ни покаже, че има и такива, при които процесуалното и контрастивното са основополагащи принципи, заявени пряко от трибуната на заглавието (видно и от цитираните по-горе заглавия). Но има и статии, като тези за разказите на Ел. Пелин и за природата у Вазов, които не ги обявяват заглавно, и все пак се ползват от услугите им. Същото важи и за „етюж”-а, посветен на Яворов – „Поем на нощта”, тъй като последният

разчита на критическа методология, която няма нищо общо с частното (затворено) четене в рамките на автор или мотив. Независимо от своята прицеленост и изключително задълбочения си анализ с помощта на аргументи, разкриващи детайли от художествената структура на Яворовите текстове. Подобно на статиите за Ел. Пелин и Вазов, етодът в немалка степен залага на диалога (на близостта и различията) с други автори и поети. Освен това младият Василев се възприема принципната позиция да не противопоставя съвременността на традицията. Запознатите с по-късното му творчество, знаят, че той ъ остава верен до края на живота си. Включително и когато се налага да убеждава опонентите си марксиста, че талантът е в основата на всяка творческа индивидуалност, а не общественият договор с личността на автора. Че изкуството няма за цел да отразява действителността, още по-малко да служи фанатично на идеите, с които някой се опитва да променя и управлява тази действителност... Последното не означава низвергване на социалните аргументи или тотално фаворизиране на индивидуалната психология с нейния лабиринт от наследени и придобити стойности. Издигайки в култ автономността на твореца, уникалното и неповторимото в личността на художника, Владимир Василев не пренебрегва историческите, културните, политическите и, не на последно място, екзистенциалните обстоятелства, формирали човешката, след това и литературната личност. В края на краищата важен е резултатът – установяването на личния почерк, осмислянето му като факт на изкуството, анализирането му (изучаването му като структура) и ситуирането му в контекста на културата. С всички произтичащи от тази операция резултати. А те неминуемо поставят въпроса за процесуалната памет – лична и публична. Както и за интегративната природа на текста. Накратко, важни са рецептивните и перцептивните обстоятелства, а не социалната биография. Защото моделирането на феномена, подобно на самия творчески акт, е и метафизично събитие. И тъкмо поради това можем да мислим гениалното като среща и единение на индивидуалния с колективния дух – на

личната енергия с ресурсите на опита... Методологически погледнато, от най-ранните си години Владимир Василев успява да изработи свой стереотип на критическо четене, динамизирайки отношенията генотипно – фенотипно, без да се отклонява от основната си идея: феноменалното е непознаваемо и немислимо извън проявите на таланта. Самото проявяване пък става в условията на някаква среда със своя история, памет, закони и предразсъдъци... Разбира се, разрешавам си да „преведа“ позицията на критика на един по-съвременен език и терминология, но без да изневерявам на смисъла, защитаван в поредица текстове с различна жанрова природа, писани през различни периоди и по различни поводи...

Нека хвърлим бърз поглед към „Природата у Вазова“ (Мисъл, XVI, 1906, № 5). Преди да влезе във Вазовото лоно на природата авторът цитира присъствието ѝ у Ботев („Балканът пее хайдушка песен – това е апотеоз на бушующите в сърцето на поета революционни инстинкти, към които се присъединява и самата природа“) (Василев 1906: 308), след това се спира на художествените ѝ проекции у Каравелов (недомогнал се до пълно „вживяване и изгубване“ в живота на природата; „Любен Каравеловото чувство към природата и неговата водна меланхолия е разляна и във всекиму знаята „Хубава си моя гора“ (пак там), за да стигне до паралела *Вазов – Яворов* („И каква разлика само между неговата „Молитва в планината“ и Яворовата „Самота“! Там – топла и благодарствена молитва на смирения християнин към невидимия Бог, тук – молитвата, чудната молитва на пантеиста, който се моли на *Вечната душа*. Вникнете в „природното“ самочувство на двамата поети (...): единият и в този религиозен екстаз запазва напълно самочувствието си на *човек*, другият, слял своето съзнание с душата на Всемира, глъхне и мре като *тиха песен* във вечната хармония.“ (пак там). Следва съпоставката *Вазов – Кирил Христов*. Ето идеята: странно би било, поради историческата и литературната ни съдба, едно все още „примитивно“ съзнание, което обича жизнерадостта на видимото, да се откъсне от последното и да стигне до „подобно пантеистично проникване във Всемира“. Това можем да очакваме само „от поети на дълбо-

ко духовно прозрение, от крайно индивидуален и отрешен от света творчески дух” (нак там: 310). Малко след това: „Като всяко примитивно поетическо съзнание, което стои безпомощно удивено пред нейната (на природата – б. м., С. В.) исполинска грандиозност, Вазов никъде не ни дава непосредствена природа, в която да проецира възбудени от нея настроения, а само своите възхищения и рефлексии, примитивния култ и чувството към природата. (...) По-конкретно може да се посочи разликата между тия два свършено различни начини на третиране на природата, като се сравни кое да е стихотворение на Вазова с някое от ситните стихотворения на Кирил Христова, дал до сега в нашата лирика най-чисто и непосредствено природно чувство” (нак там: 310-311).

Оставам без коментар както особеното („пантеистично”, очевидно равно на християнско-божествено) разбиране за природата у Яворов при младия Василев, така и безспорно точното критическо третиране на природата и природното у Кирил Христов, за да уточня с думите на автора: „(...) не ми е наум да отрека нито историческото и изобщо художественото значение на природата у Вазова за нашата поезия, нито искреността и топлотата на неговото *родно чувство* към нея. Напротив, по своята непосредственост тая инстинктивна привързаност далече е заминала риторическия и пуст лиризм на Хюго, чиито „поетически” медитации у нас дори не могат мина за поезия. У Вазов вредом личи прякото и живо въздействие на природата, което в предаване грандиозно достига полет, стремителен като замах на криле.” (нак там: 311-312). Едва сега критикът ще се заеме с детайлния анализ на множество Вазови текстове в поезия и проза, за да стигне до още един паралел – този път с творчеството на П. Ю. Тодоров („Първ опит да внесе ново схващане и индивидуален живот в природата намираме у П. Ю. Тодорова с неговото, по подобие на народната песен, наивно, синтетическо третиране на последната и живите същества.”) (нак там: 318). И това не е всичко, защото ще се отделят, при това немалко редове, и за съпоставката *Вазов* („Утро в Банки”) – *Елин Пелин* („...у Елин Пелин срещаме нови

зрителни впечатления и трепета на лека импресионистична техника”) (нак там: 319).

Но да не влизаме в повече подробности и да отбележим друг многозначителен факт на фона на студийно разгърнатия текст за природата у Вазов в сп. „Мисъл”. Преди това, в рамките на същата година, г-р Кръстев публикува статията си „Интимната мисъл на г-н Ив. Вазова”. Текстът е с висока полемична температура и очевидно иска да причини сериозно главоболие на „опълченеца” (Кръстев твърди, че написаното от него в миналото за Вазов му е било продиктувано „не от убеждение”, а от личните му чувства; преди това: „човекът Вазов за мен не съществува, а поетът е само една сянка от миналото”) (Кръстев 1906: 133); Що се отнася до настоящето, то не може от човек, живеещ все още в „опълченската епоха” на нашата литература”, да се иска да разбере, че старото трябва да се помете, за да гоиде „нещо ново и по-високо”) (нак там: 134). Не стоят по-различно нещата и в статията на В. Миролъбов (същия г-р Кръстев) „Един поглед върху нашата литература”², публикувана в предходната (1) книжка. Тук Кръстев се заема с операцията по „изваждането” на народния писател от литературното настояще и „захвърлянето” му – цели 20-30 години – назад във времето. Преди да заяви, че Вазовите критически изяви се състоят в писане на „антрефилета-фейлетони – ту анонимни, ту подписани с всички букви на азбуката” (Кръстев 1906: 134), авторът вече е произнесъл присъдата си: Вазов е получил „санкция на писател” (в смисъл на *прочу се, станал известен*) едва след като е започнал своите чудовищни „salto mortale в най-долния публицистически жанр („Епоха кърмачка на велики хора”)” (Миролъбов 1906: 31).

Постарах се да представя два бегли щриха от негативно строящия се сюжет Вазов по страниците на „Мисъл”, за да почувстваме атмосферата, в която е трябвало да се потопи текста на Вл. Василев за природата у Вазов. Така освен загла-

² В общото съдържание на годишнината заглавието е погрешно цитирано като „Един поглед на нашата литература”.

жителния реверанс към редакцията на списанието, допуснала статията му, ще отгадем заслуженото и на младия критик. На гързостта и характера му... Но нашата посока беше друга. Тя имаше за ориентир няколко примера, опровергаващи тезата за затвореността на Владимир-Василевите прочити и това бяха статиите „Елин Пелин“, „Природата у Вазова“ и студията „Живот в смъртта“, въпреки адресатно съставените заглавия в първите два случая. Изключение е статията „Поем на нощта“. Така зададен, текстът предполага препратки, успоредявания с трактовката на мотива у други съвременници и дори опити за йерархично извеждане. Подобно на „Живот в смъртта“, и тук имаме мотивно зададена тема, а това предполага прилагането на познатата вече методология. (Подразбира се, в тази редица не включвам рецензентските статии, посветени на А. Карима, Хр. Силянов, Ел. Пелин, очерка за Стаматов и текста за грамите на А. Страшимиров, в които авторската личност и творчество се оказват самостоятелни.) Очакванията остават излъгани. Текстът Яворов наистина „поглъща“ критика Василев. Поглъща неговото внимание, омагьосва го и, подобно на перерудата, която играе около светлината и безволна кръжи около нея, не му разрешава нито за миг да отклони вниманието си... Това е първият по-цялостен опит за систематично четене на Яворовата поезия у Вл. Василев. Подразбира се, много по-интересен и по-убедителен след сравнително краткия и може би малко фриволен финален фрагмент „Живот – тъмен психологически проблем“ в студията „Живот в смъртта“, посветен на поета.

Приблизително такава е картината на Владимир-Василевото присъствие в „Мисъл“ в навечерието на 1910 г. В нея се открояват два акцента – Вазов на страниците на „Мисъл“ (ако перифразираме дебютната публикация от 1904 г.), и емблематичната студия „Живот в смъртта“, даваща тон на един вид критическо поведение, което ще продължи не само на територията на един от сборниците „Мисъл“, но и в годишниците на „Златороз“, проследявайки различни аспекти от литературния ни развой – поезия, проза, жанрове, редакторска политика в пе-

риодиката, включително и полемики с личности и издания, в които, в противовес на опонента, биват представени различни тенденции и процеси („Нови опити в романа“, „От пет години насам“, „От 1920 до днес“, Между сектантство и демагогия“, „Хулиганство в литературата ни“, „На зла круша зъл прът“, „Един вид българска литература“, „Бараж от литературни формули“ и др.). Без съмнение те са репрезентативни както за младия критик, така и за времето на творческата му зрялост.

1910 окончателно затвърждава връзката на критика с редакторите на изданието и кръга, прави я дискурсивно продуктивна и я въвлича в системата на литературното митотворство. В частност – в системата на начеващия литературен мит Владимир Василев. Семиотичната ѝ натовареност, подразбира се, тепърва ще се осъзнава и доразвива с помощта на различни критически сюжети. Но сега е време за прочит на поредните литературни мотиви, след това и за коментар на няколко необичайни „силуета“.

Думата „силует“ в речника на литературата, подобно на множество думи, навлезли от другите изкуства, както и от речниците на науката и на обществения живот, изглежда окоренена. В случая се оказва усложливо-удобна, жанрообразуваща (синоним на „скица“, възмимствана от изобразителното изкуство), тъй като покрива представите за един вид критическо портретуване без претенции за цялостност и изчерпателност. Същата приляга и на В. Миролубов (д-р Кръстев), който в първия сборник „Мисъл“, подобно на Пенчо Славейков и Петко Тодоров, участва с два текста – „Художествените мотиви у Ботйова“ и „П. К. Яворов. Литературен силует“. Не е трудно да се досетим, че в контекста на това общество, а и изобщо на модернизма, подобни думи получават допълнителни значения, разширяват своя смисъл или се вживяват в собствената си роля на привилегировани думи-емблеми, означаващи естетически или други предпочитания. Без съмнение думата „силует“ е актуална. Тя не просто освобождава критика от тежобите на обстоятелственото четене, но и идеално се вписва в контекста. С нея свързваме неясното, неуловимото (или трудно уловимото) – не

образа, а контурите, – и, не на последно място, движението. Образът предполага статичност; силуетът – мяркане, кратко показване. Последният изкушава въображението в много по-голяма степен и се държи скъпернически. Той залага на недоизказаното, на тайнственото, но и на копнежа по недоразкритото. Да не говорим колко приляга на Яворов и поезията му, макар заглавната употреба тук да изпълнява предимно жанрови функции. В случая повече ни интересува символичното присъствие на „силуетното“ заглавие на фона на останалите в съдържанието на сборника. Както и в съдържанието на втория сборник, този път по причина на Вазов и неговия млад рецензент.

Ето и равностметката. В първия сборник „Мисъл“ се мярка *силуетът* Яворов, благодарение на Миролубов–Кръстев. Той има своето място и може да бъде коментиран с оглед на обкръжението си: Ботев; стиховете от „VI песен“ на поемата „Кървава песен“; идилията на Петко Тодоров „В сянката на Назорянина“; драмата му в едно действие „Боряна“; статията на Пенчо Славейков за „Националния театър“; тази на К. Раковски „Страница из българското възраждане“; плюс стиховете на Мара Белчева и Франсоа Вийон („Франсоа Вилон“ в „Мисъл“); и, разбира се, студията на Вл. Василев „Мотиви из нашата любовна лирика“. Накратко, критическата разрисовка на „литературния силует“ Яворов шества по страниците на първия сборник. Без ни най-малко да я пренебрегваме, насочваме вниманието си към „Мотиви из нашата любовна лирика“ на Владимир Василев. Студията застава в центъра на съдържанието, рамкирана от стиховете на М. Белчева и Вийон. Това е петият от общо десетте текста. Приемем ли обаче, че съдържанието на всеки от сборниците обема две непълни неиздадени книжки, текстът на Василев ще се окаже финален и в това няма нищо нелогично. Но във въпросната ситуация той е централен (представителен). Първо с обема си от 30 страници (колкото текста на д-р К. Раковски и с няколко страници повече от драмата на Петко Тодоров). Датиран е „Плевен, 1909“... Няма да коментирам съдържанието и качествата на студията. Макар по един или друг повод, включително и през последните двайсет години, тя да е цитирана

и прибличана от литературоведите, същинските ѝ качества, както и значението ѝ в контекста на онова време, в историята на литературата ни въобще, в частност в историята на критическото четене и още по-конкретно на визираните в нея автори, все още не са оценени. Няма как да не ни респектира амбициозната задача: да се проследи мотивът за любовта от епохата на П. Р. Славейков, Каравелов и Ботев, през творчеството на Вазов, К. Христов, Пенчо Славейков, до развитието му в творчеството на Яворов. (Изкушаваща тук е успоредницата между финалния раздел, посветен на Яворов, и написаното от Миролубов–Кръстев за поета. Освен че изострят читателското внимание, разночетенията на Василев и Кръстев свидетелстват за амбициите на „Мисъл“ да развие и задълбочава критическия сюжет Яворов.) Нас обаче ни занимава друга част от студията и това са страниците, посветените на Вазов („Една муза в траур“). А те в по-голямата си част са критични. Бих добавил и добронамерени, поне в духа на уговорката, направена от автора: „Нейните прояви (на любовта, любовното чувство – б.м., С. В.) са ценни обаче в литературно отношение: като домогване да се извоюва в поезията, служеща до тогава на една преходна общественост, място на чисто субективни съдържания, които действително в поезията на Вазова образуват един значителен душевен фонд. И ако тоя елемент не е могъл да се развие в един по-богат емоционален живот, винаги за това аз искам да подиря не само в индивидуалните особености на Вазова, но и в настроенията на времето – време, когато грозният вой на арената на политическите борби е сподавял всяка песен и всяка любов“ (Василев 1910 I: 83).

Още по-интересен в сравнение с горесцитирания текст е случаят с рецензията за „Японски силуети“ на същия Вазов, неизвоювал достатъчно признание с любовните си трепети у Вл. Василев. Излиза, че това е последната публикация на младия критик в „Мисъл“. И че поради характера си същата възкресява в съзнанието ни спомена за първоначинателя – „Вазов по страниците на едно списание“. Започнал критическата си кариера със защита на народния поет след прекоросването му в „Мисъл“,

Василев приключва участието си в изданието (поради предизвестени обстоятелства) отново със статия за именитата личност. И в този факт май има нещо съдбовно. Особено ако се съгласим, че *критическият дожет Вазов* играе специална роля при школуването на начеващия критик. Че формира у него чувство за справедливост, стремеж към отстояване на професионалните убеждения и защита на личното достойнство. Защото образоваността, естетическите принципи, интуицията, вдобавка и аргументите на стила не гарантират стоицизма на позицията. И макар пристрастността да пише страниците в многоликия образ на литературата, не по-малко важни и запомнящи се са и рицарските жестове. Онези, които крепят вярата ни в мерните единици на обективността, безусловно нужни и на субективния свят на изкуството.

Идеята да се публикува рецензия за текст на Вазов, още повече за „Японски силуети“³ – екзотична гротеска с прототипно съставена галерия *тарка „Мисъл“* – е проспективно ориентирана. Все едно дали критикът осъзнава това или реагира спонтанно. Семиотичната зададеност на жеста ще се осъзнае по-късно, в момента на сигналното му изговаряне – като критически и литературно-исторически факт. За него може да се напише отделна статия. Едва тогава ще се разкрие целият му заряд. И тъй като тук това е невъзможно, ще се опитам да жалонирам три от етапите. Първо с по-пространен цитат от Боян-Пеневата статия „Салонна критика“ (23. 02. 1918 г., публикувана в „Пряпорец“, г. III, бр. 54), коментиращ стореното от Владимир Василев във въпросната рецензия, както и въобще качествата му на критик. Заявеното е отговор на Михаил Арнаудов и статията му „Българска критика“, публикувана в „Мир“, на 16 февруари същата година. Видно от датировката, Б. Пенев е повече от експедитивен, защото отговаря в рамките само на седмица.

³ Да припомним: първата публикация е през 1904 г. в сп. „Българска сбирка“ (XI, кн. 1, с. 3-8) на Бобчев. Относно прототипите Вазов прави признание пред проф. Шишманов. По-късно текстът е включен в сборника „Утро в Банки“ (1905) – вж. повече у Вазов, Иван // Събрани съчинения, том девети. БП, С., 1976, с. 516-517.

Има ли основание Арнаудов да твърди, че нашата критика била изобищо отрицателна, жестока, сурова, отбелязвала само недостатъци, а за доброто мълчала? Всеки, който е следил, макар и повърхностно развитието на българската литературна критика, знае че това не е вярно. Тия, които имат известна заслуга за създаването на нашата критика, не са отричали само. Посочил бих за пример Вл. Василев, срещу когото Арнаудов отправя стрелите си. Още с първата си статия, печатана в „Българска сбирка“, той се противопоставя на ония, които отричаха Вазова. Прочетете неговата статия „Японски силуети“, в сб. „Мисъл“, II (1910) – едва ли друк някой се е опитвал да разкрие с такова тънко наблюдение и схващане художествените елементи в известни произведения на Вазова. Със същата безпристрастност, със същото проникване Василев разглежда произведенията на Пенча Славейков, Яворова, К. Христов, П. Ю. Тодоров, Елин Пелин, Стаматов и се опита да установи тяхната художествена стойност. Арнаудов пише: „Какво пречеше на нашия критик, като сочеше недостатъците, да се обмълви с една дума и за доброто, което дължим на оня писател?“, „Може би той не знае или не си спомня – Василев не само се е „обмълвал за доброто“, но го е и посочил тъй, както никои български критик. В 1914 г. К. Христов събра в една книжка, озаглавена „Поет и критици“, всички благоприятни за него отзиви и оценки. Там на стр. 164 ще намерите препечатана статията на Василева „Тихи песни“, дето се разглежда поетическото изображение на природата в лириката на Христова и се изтъква художествената ценност на това изображение. В студията „Мотиви из нашата любовна лирика“, (сб. „Мисъл“, I) в отделна глава „Трепети“, той анализира любовните мотиви в неговата поезия. Ако е отричал нещо, с основание го е отричал – то са или бездарни писатели, или безсъдържателни произведения. Бих казал, че той е най-безпристрастният и най-даровит наш критик, създател на една образцова художествена критика, която също така е резултат на творчество, както и самата поезия. (Пенев 2002)

Макар изведен от контекста, откъсът е повече от красноречив. В него рецензията и авторът ѝ получават изключи-

телно висока признателност. При това от Боян Пенев. (Знайно е, че двамата са в приятелски отношения, но едва ли това е определящото.) Забелязан е подходът, оценена е специализираността на прочита (неговата филологичност, позволила на Василев да разкрие като никоой друг с такова „тънко наблюдение и схващане художествените елементи в известни произведения на Вазова“). Статията на Боян Пенев подкрепя заявената по-горе теза, че разказът на Вазов и най-вече отзивът на Василев продуцират критически сюжет с изключително висок потенциал. Нещо повече – открити са заслугите на студията „Мотиви из нашата любовна лирика“ и са направени два основни извода: първо, за обективността на автора, и, второ, за неговите високи професионални качества. От сравнително близка дистанция Боян Пенев (без това да е основната задача на текста му) успява да очертае (попътно и пестеливо) част от сюжета *Вазов – Мисъл* в творчеството на Владимир Василев. И да формулира своя версия на базата на реално сложилите се дискурсивни полета.

Наблюдаваното тук ми дава още веднъж основание да препотвърдя отдавна отстояваната от мен идея (в монографичния текст за Вл. Василев – „Литературният мит Владимир Василев“, и по други поводи), че литературните полемички са най-активният катализатор на протичащите в словесното изкуство процеси. Благодарение на тях бива пречистена и „утаена“ субстанцията от свободно битубащи литературни факти. Включително и след опитите за систематично пренапреждане. В частност за компресирането им в „отливките“ на литературно-историческото и антологичното четене (има пред вид колективните антологии с техните скрити, имплицитно заложили претенции за системност и историчност.) Това ни най-малко не подценява или омаловажава последните. Но интензитетът, който създава комуникативната система на еристичните текстове, динамизира процесите и, заедно с това, укрепва връзката между текста и читателя. Повишеното читателско внимание означава и намеса на свободния възприемателски опит в потока на литературата. Литературната полемика създава условия за сблъсък на аргументи, нерядко пре-

дизвикателства за допълнителни текстологични проучвания, предразполага към уточняване на позиции, на методологически и естетически принципи, формулиране на тези и критически модели. Освен всичко това изважда наяве прикривани междуличностни отношения, страни на характера, професионални фобии, чужди или близки на литературата амбиции и комплекси, политически пристрастия, институционални и извънституционални драми, и какво ли още не. Казаното изцяло важи и за статията „Салонна критика“ на Боян Пенев.

Вторият жалон е отново от архива с полемични текстове. Откъсът е сравнително кратък. Намираме го в последната, четвъртата статия от пренията с левия идеолог Тодор Павлов – част от знаменития студийен цикъл на Владимир Василев „Бараж от литературни формули“. Ето откъса:

Няма да поставям г. П. отново в неудобното положение да установява обществено-идейната наситеност в резбите на нашите стари майстори, в македонските шевици, в музиката, във Вазовите „Японски силуети“ и пр. Тоя спор го приключихме в глава IV. Въпросът тук е за литературната критика. Обратно на г. П., аз твърдя, че първа нейна задача е да се установи дали едно произведение е художествено; след това ще разгледаме идеите му. Щом няма художествена стойност – преситено може да бъде с идеи, няма да се занимаваме с него като произведение на *изкуството*; ако е толкова умно и дълбоко, ще го препоръчаме на г-да социолозите, философите, икономистите и ще предоставим त्याм възможността да го анализират и се възхищават от него. (Василев 1992: 487).

Припомнянето на „Японски силуети“ тук е периферно събитие. Поне спрямо собственото участие в сюжета *Вазов по страниците на „Мисъл“*. Разказът обаче продължава да стои в съзнанието на критика емблематично. В случая водеща е ролята му на контрааргумент в полемиката с Тодор Павлов в противовес на вулгарно-материалистическите „формули“ (постулата за „обществено-идейна наситеност“ на изкуството). Но е видно и друго. Че от дистанцията на времето зрелият Василев продължава да залага на тезата за артистичната направа

на „Японски силуети“ и да я извежда пред скоби. Като пример за априорно естетичен, обществен неангажиран текст. И това наистина е така, ако си припомним приказно-алегоричните миниатюри с екзотични имена и сюжети, наричани от автора „пиески“. Що се отнася до ролята им на реплики обаче (и до предизвикания интерес, до публичността на конфликта), ще трябва да признаем и социалния им ангажимент. Да, „Японски силуети“ търси и дочаква отзвук сред читателите. Но като че ли най-осезаем става той 6 години по-късно, след излизането на Владимир-Василевата рецензия във втория сборник „Мисъл“. Именно тогава бива лансирана идеята за естетическата авангардност (нестандартност и неразбраност) на книгата – проява на високо художествено майсторство, очакващо достойно признание. И ето сега, от трибуната на изданието (обществото), воювало в повечето случаи незаслужено с Вазов, трябва да се демонстрира критическа зрялост и да се въздаде справедливост. Но не като да се припомни и реабилитира нещо без друго толкова неудобно поради темата на собственото си говорене, а като *литература*...

Третият жалон отправя към следващия, за съжаление последен и твърде безрадостен период в живота и творчеството на Вл. Василев – след Девети септември 1944 г. Предизвикан, унижаван, обвиняван, игнориран, премълчаван критикът продължава да живее с преклонението си пред литературата и пред своята любима Цвета. Смъртта на съпругата го разнищва – в буквалния смисъл на думата. Ако има митологична йерархия в иначе твърде ясни и обективен свят на Вл. Василев, независимо от дълбокото му преклонение пред Яворов, то на върха на пирамидата би трябвало да застане рицарската му привързаност към Цвета Ленкова. Само че това е дълга и болезнена тема. Впрочем, на места трагикомична, подмятат от ъгъла на недоброжелателите. Мнозина са. Преди и след смъртта му. С някой от тях, при това именити и талантиливи, съм имал възможност да поговоря...

Обезсърчаващото е, че личната грама е в пълен резонанс с обществената. Имам пред вид последните години от живота

на Вл. Василев. Част от втората грама е плебейската злопаметност на политическите му опоненти и на левите му литературни съвременници. В стремежа си да го унижат, да изкопчат от него покаяние, (самоkritика, „разоръжаване“) те не се спират пред нищо – съжителско натрапничество в скромния му дом, бедно съществуване, забрана за публикуване и какво ли още не. Постапен в ъгъла, особено след безапелационното изказване на Вълко Червенков пред събранието на писателите, членове на БКП, направено на 28. XII. 1955 г., Вл. Василев прави опит да се защити. По единствено възможния и наивен начин, но с чувство за достойнство... В архива му е запазена черновата на писмо до същия Вълко Червенков, която Александър Йорданов публикува през 1989 г. в сп. „Отечество“ (бр. 3 от 14. II., г. XIV). Писмото вероятно остава неизпратено. Може би следващата 1956 г. и свалянето на Червенков го правят излишно. Но е възможно и писмописецът да е размислил... Втори опит, с нов адресат – цели 8 години до кончината на Василев през декември 1963 г. – не е регистриран. Дори под формата на второ – неосъществено (архивирано) – намерение. По-важното е, че за днешния литературен историк този текст казва много и е наистина ценен... Спомням си впечатлението след първия ми прочит – усещане за монолог, за разговор със себе си. По-скоро изповед... При това под напора на ценности и хора, с които критикът вече бе воювал – предъло и отчаяно. Ценностите на Тодор-Павловци... Вл. Василев обясняваше – всъщност подготвяше – значимите етапи в работата си на критик и редактор на сп. „Златорог“. Защищаваше се от отправените му обвинения, че е реакционер и буржоазен критик. А това го голяма степен предопределяше акцентите – да се подчертае направеното за автори, издания и книги, признати от новата власт за „реалистични“ и „прогресивни“... Въпреки презумпцията не открих признаци на отчаяние или страх. Да не говорим за прояви на благодоизничеството. Тъкмо обратното – привеждаха се примери из живота на „четворката“, свидетелстващи за аполитичност и гражданственост... Нека по-добре прочетем началото на писмото (втори и трети абзац). Откъсът е обемист, но

тъй като се отнася до Вазов и „Мисъл“, си позволявам да го предам без съкращения:

„Кой например ще седне да издирва в какво се заключава участието ми в „Мисъл“? Щом съм сътрудничел в това списание, възприел съм значи неговите естетически възгледи и отношения/е към писателите – и толкоз! И понеже това изглежда тъй естествено, никой няма да допусне, че първата работа, която съм написал (1904 година – „Вазов по страниците на едно списание“) е една най-остра статия именно срещу „Мисъл“ – за кампанията, която това списание водеше години наред срещу народния поет. Изкарвах, че статията си я писал сам Вазов.

Като станах сътрудник на „Мисъл“ аз не промених отношението си към Вазова, напротив, утвърдих го и в други писания и най-вече в статията ми за „Японски силуети“. Тия „силуети“ бяха реваншизмът на Вазова – сатиризирани образи да г-р Кръстев, Пенчо Славейков и П. Ю. Тодоров, гадени с художествена тънко̀та и свършен екзотичен стил. Аз ги дигам до най-голяма висота. Напечатаха статията ми. Така че, ако е за влияние, не аз съм се влиял от „Мисъл“, а по-скоро може да се каже обратното. Кампанията срещу Вазов престана. Кръстев му отдаде признание в сп. „Русское богатство“ и към края на живота си се сдобри с него. Макар „Мисъл“ да пренебрегваше Елин Пелин напечатаха и похвалната ми статия за него – една от първите, ако не и първата, в онова време, когато малцина го виждаха и знаеха. Също там е и статията ми за Г. П. Стаматов. Като се има предвид, че Вазов, Елин Пелин и Стаматов са най-високите представители на критическия реализъм, на които сега се позоваваме, и че аз съм ги отстоявал не гнес (гнес е много лесно), а при господството на индивидуализма и символизма у нас – може да се направи заключение на каква дистанция от истината стоят приказките за мой някакъв формализъм, възгледи изкуство за самото изкуство и пр. Против символизма бях писал, пак тогава, в. сп. „Демократически преглед“ и една остра отрицателна статия „Пантеисти и маниаци.“ (Василев 1989: 18).

Няма да намерите откровена неистина, удобно преиначен факт. Все едно дали е актуален спорът, влиял ли е Василев на

отношението към Вазов в „Мисъл“ и дали наистина има заслуга за някаква промяна у редакторите, в частност у г-р Кръстев. Впрочем, защо не проверям твърденията си с написаното по адрес на същото издание преди Девети септември. Ето редове от цитираната вече по-горе статия четвърта на „Бараж от литературни формули“:

„(...) той (Т. Павлов, б.м., С. В.) не е чел нищо от мен, ни една от статиите ми върху българската литература, не познава как разглеждам Вазова, Страшимирова, Яворова, Елин Пелин, Йовков, Димчо Дебелянов, Лилив, Георги Райчев, Багряна и пр. – в какви отношения и зависимости, в каква система. Движи се в празно пространство. Той не познава изобщо критиката на „Златороз“, нито поезията и белетристиката на тия страници от двайсет години насам. Инак не би изпаднал в конфузията да твърди, че той продължава естетическите позиции на сп. „Мисъл“. Чест е наистина, ако „Златороз“ би бил продължител на това списание, около което двете десетилетия преди войните се съсредоточава почти целият ни литературен живот, ако има неговото значение. Но трябва да имаш понятие за позициите на „Мисъл“, за да ги отъждествяваш с нашите. Ние сме хора на по-друго време, с по-други ум. Някога Кирил Христов поддържаше, че няма нужда да си бил на фронта, за да описваш войната, можеш да си стоиш в София, в стаята или в кафенето: чудо голямо да се опише едно сражение или да се направи цяла една сборка „На нож!“ Достатъчно е фантазия, „вдъхновение“. Чудо голямо да се приказва за „Златороз“: за това пак е достатъчна само фантазия – вдъхновението ще ти го дадат софийските литературни борси.“ (Василев 1992: 496)

Литературният, по-вярно литературно-критическият сюжет *Вазов по страниците на сп. „Мисъл“ с участието на Ва. Василев* може да бъде продължен с още множество примери. Включително и от страниците на най-новата ни литература, създавана след падането на идеологическите прегради и многолетно наслояваните преграждъци към десетки писатели и творби. Подобно на дълго сбирана, забентована вода, премълчаното прехвърли заграждението и препълни коритото на някогашна-

та пълноводна река. Знайно е, че при подобни случаи наред с жителната влага идват наводненията, а с тях и стихииите на разрушението. Не всичко от повлеченото се оказва необходимо. Остана и много заблатена вода. Но открихме, че бавно и полєка гумите са гъбали в стената. Още преди водоразделната дата 10-ти ноември. Прокрагвали са се изречения, отделни статии, мемоарни бележки или специално написани спомени за Вл. Василев. С повече или по-малко недомълвки личността на критика излизаше от зрачината на мълчанието и заставахе в цял ръст пред очите на съвременника. Една малка част от онези, които го познаваха, които го бяха срещали или работили с него, бяха доживели промените. Техните думи трябваше да бъдат чути. Някои пожелаха и го направиха, други отнесоха образа в небутието... И все пак портретът се очертаваше – все по-релефен, по-кolorитен. Подобно на заснетото от онзи вид фотоапарат, при които проявяването на снимката става пред очите ти. Едва след това разбираш, че око̀то на обектива е видяло и запечатало повече от човешкото.

Нещо такова се случи пред изумения ни поглед през последните двайсет години. Българската литература се придвижи към по-осветената част на сцената в очакване на нови зрители. Бе препорегула и преразпределила костюмите в гардероба на времето с надеждата, че генералските мундири прилягат не само на поетите-революционери, още по-малко на пролетарските тръбачи с плакарди и поръчково създадени стихове. Без да подценявам създаденото в областта на художествената ни литература и специално на литературознанието, небеднъж съм заявявал, че най-благолюбива и плодoносна през този период бе почвата на мемоарната литература. Въпреки субективната ѝ природа, избирателността на паметта, а нерядко и на неизреченото под напора на забравата или угодата. Подобно на мнозина други, старал съм се да подлагам на проверка, доколкото е възможно, преразказаното. Ето че ми се отпада случай да го направя и сега с помощта на въпросния сюжет.

След засвидетелстваното от перото на Вл. Василев в писмото до Вълко Червенков се изкушавам да цитирам отново ду-

мите на критика, този път изречени пред покойния вече Любен Георгиев и записани от него. Естествено, става дума за „Мисъл“ и Вазов. Но преди това – откъс от писмото до Червенков в защита на редакторите и членовете на кръга:

„Що се отнася до политическото определение по онова време – то не беше изискване към писателя, както днес. Дори отъждествявайки партийността с тогавашния партизанлък ние считахме недостойно да се поставяме под опеку̀нството на коя и да било партия – бяхме много ревниви към нашата самостоятелност. И макар Пенчо Славейков да минаваше за демократ, а Яворов и П. Ю. Тодоров за радикали, те бяха съвсем независими от всякакви партийни ангажименти в мненията и действията си. Държането на изкуството вън от политиката не пречеше обаче на хората от „Мисъл“ да бъдат честни и прогресивни и понякога смели граждани. Те бяха против Фердинанда, против народнящината, против привилегиите на офицерската каста, против намесата в Първата световна война, против казионния Славянски събор и пр. – и не само на думи. Индивидуализмът на тая епоха е съвсем различен от индивидуализма на Ницше, Щирнер и др. И напразно се отъждествява с него.“ (Василев 1989: 18)

Всеки е свободен да тълкува и преценява написаното. Да пресея за себе си явното от останалото между редовете. На мен ми стига и първото изречение от горния цитат... Но да не се отклоняваме. Ето въпросната част от мемоарите на Любен Георгиев, препращаща към 50-те години на миналия век, към вечерието или началото на 60-те, който знае – във всеки случай на педя разстояние от писмото до Червенков:

„Сега и „Мисъл“ е похулена, повече и от „Златорог“. И тя била крепост на реакцията и мракобесието, клопка за българските реалисти, за да бъдат те отклонени от борбите на народа в посока на индивидуализма и ницшеанството... Ама как може да се пише така? Тези хора не четат ли, съвест нямат ли? Доктор Кръстев – кумирът на студентската напредничава младеж – бил реакционер. Да намерят статията му „Княз Фердинанд и българската литература“ и да видят.

Ами само тя ли? Целият политически дневник на „Мисъл“ е опозиционен и демократичен. Кръстев е една голяма фигура, която тепърва ще заеме мястото си. Е, има един грях човекът, не забелязал Елин Пелин. А колко други е забелязал? И ги пусна в „Мисъл“, и ги направи писатели...

– А Вазов?

– Там грехът е не толкова негов, колкото на Пенчо. Кръстев е имал приятелски отношения с Иван Вазов, преди да се запознае с Пенчо Славейков. И ги възобнови след смъртта му – има Кръстеву писма до Вазов. В „Мисъл“ първа цигулка сви-реше Пенчо. Това малко се знае, а трябва да се има предвид. /.../ Моята първа литературнокритическа статия беше за Иван Вазов. А те ме приеха. Написах още една работа за Вазов. И я пуснах не другаде, а в „Мисъл“... (...)

– Да, моята статия за Вазов не бе отрицателна, а положителна, при това бе посветена на „Японски силуети“, където трябва да си спял или съвсем невежа, та да не разбере, че се имитират и шаржират Кръстев, Славейков и „Мисъл“. И редакторите, за да покажат толерантност, пуснаха тази моя статия. Но не като „едно мнение“, нито с уточнения, както биха направили днес с нещо, с което сами не са съгласни. Ако изобщо го пуснат.” (Георгиев 1997: 187)

Да добавим и няколко реда от спомените на Владимир Василев, свързани с предстоящото издаване на сборниците „Мисъл“. Цитатът е от словото му за Пенчо Славейков, по повод рождението на поета, произнесено на 10 май 1963 г., следователно месеци преди собствената кончина. По инициатива на Стоянка Михайлова текстът е стенографиран и съхранен:

„...Бяхме вечерта г-р Кръстев, Пенчо, Яворов, П. Ю. Тодоров, Боян Пенев и, струва ми се, проф. Фагенхехт, и аз. П. Ю. Тодоров и Кръстев искаха „Мисъл“ да не дири повече сътрудници, да се позовава само на тия неколцина и да излиза периодически като сборник. Помня, пресрахих се и аз: наопаки, кръгът трябва да се разшири, едно списание трябва да отразява по-широко литературния живот, да привлича повече хора и непременно да излиза месечно: иначе ще се превърне в молитвеник на няколко

души. Пенчо бе потънал в платнения фотьойл и клъмаше:

– Пенчо, ти заспа бе – обади се някой на смях.

– Ъ-ъ-ъ... – измърка той. – Не съм заспал, не съм... Вие приказвайте, приказвайте!

Какво решихме – нищо не решихме – само приказки. Но след година или повече сп. „Мисъл“ спря. Сетне излезе първият сборник „Мисъл“. След него втори – горе-долу същите имена, само че в друг ред. Сборниците бяха „по-издържани“ от списанието, но защо ти е такава издържаност, като останахме само пет-шест души.” (Михайлова 1997: 219-220).

* * *

А сега да надникнем по-внимателно в рецензията, посветена на Вазовите „Японски силуети“. Първото, което се хвърля на очи, е тезата за „незабелязването“ (неразбирането и недооценяването) на текста от страна на „публиката“ (съвременника-читател, защо не и от писателското общество). Така биваме изправени пред парадокса: характеристики, свързани със Славейков и творчеството му, регистрирани и от разказа „Японски силуети“ („Се-Лай-Фуджу-Нипо-Кхя-Кхя е поет от скръбната категория поети, които очакват търпеливо бъдещите векове. Се-Лай-Фуджу-Нипо-Кхя-Кхя е от нечетените поети. (...) Тя (Япония – б.м., С.В.) не чете стиховете на Се-Лай-Фуджу-Нипо-Кхя-Кхя! Тя не бе дорасла умствено дотам, щото да ги разбере.”) (Вазов 1976: 288-289), се преадресират до самите „Японски силуети“ („Служенето с художествени средства на едно чуждо въображение достига своя рекорд в „Японски силуети“. Ценни са те поради ония чисто формални проблеми, които третират: ново съчетание на образи, екзотична кокетност и граперия, оригинална поетическа риторика. И тъкмо на тия качества се дължи незабелязването им от публиката – те бяха далеч над нейния вкус за сензация и интрига. Защото нищо освен интрига бе шумът, вдигнат около тях...”) (Василев 1910 II: 143). Ролите, така да се каже, са разменени. „Японски силуети“ на Вазов е специална (елитарна) творба, изпреварила времето си. Вазов е Славейков. А Славейков? – О, той си е все същият неразбран

писател, описан да живее с потискащата мисъл за неиздължено внимание и признание, но по причина на това, че една част от онези, които го четат, „мислят, че ходят из продънени гробища“, „други ехидно подмятат, че сурово конско месо по е смилано от тях, или – че миришат на пот“, а „трети с идиотски усмивки подхвърлят: сврачешкото пее и в лоши стихове, и в лоша проза все е сврачешко пее“; „Четвърти – съвсем не си задават труд да мислят нещо за Се-Лай-Фуджу-Нипо-Кхя-Кхя“ – пояснява Вазов. (Вазов 1976: 289).

За Вл. Василев няма съмнение: „Японски силуети“ е „венецът на Вазовата белетристика“ (Василев 1910 II: 142). Още по-интересни са следващите редове: „Интимните мотиви на писателя могат обаче да интересуват само историка на нашите литературни нрави – какво ми влиза мен в работата кому Вазов имал хъ! Поетическият накит на тия „стихотворения в проза“ е тъй гиздав, щото под него и най-нервната озлобеност добива някакъв тон на великодушие и предизвиква усмивка. Чувството за стил, загатнато в „Звезда“ и „Дъщерята на пилата“ се формулира тук в една артистична изисканост, досущ неочаквана и нова. В архитектурата и движението на фразата, в карикатурните лъкатушения и образи и в чисто физичните перспективи на природата поетът е постигнал една мъчно преодолима илюзия на оригиналното японско творчество.“ (Пак там: 144) Следва систематизация („схема“) на „елементите на този оригинален стилистически ансамбъл“ („поетическа нагледност“, „простота“, „ландшафт“, „хиперболизация, „контрасти“, „жанрови елементи“), придружена от пространен коментар за всеки поотделно.

Изненадите не свършват дотук. Изневиделица се явява въпросът: рецензията за „Японски силуети“ е повторен опит да се защити Вазов, подобно на дебютната статия „Вазов по страниците на едно списание“, или резултат на истинско възхищение от качествата на творбата, неполучила полагащото ѝ се признание? Жест на реабилитация поради неиздължено внимание, или част от добре позната стратегия? Трудно е да се отговори еднозначно. Защото, ако допуснем, че Вл. Василев вече е спечелил

доверието на редакторите и, както твърди в писмото си до Червенков, е променил (или поне примирил) отношението им към Вазов, то тогава тезата за проявената толерантност има и друго обяснение. Но може да се умува и над друго питане: дали жестът на търпимост не е продиктуван от желание да се угоди на младия и вече утвърден (оценен) сътрудник, станал неразделна част от омалялото литературно общество (да си спомним горещицитирания разказ на Василев пред Л. Георгиев)... Истината е някъде по средата. В едно обаче не бива да се съмняваме: възторгът на Вл. Василев е искрен и това се потвърждава от обстоятелствеността на анализа, който държи да го аргументира. И все пак последният ни се струва премного амбициозен. В края на краищата става дума за литературна пародия, а не за епическо произведение! А тук дори встъпителната страница се е нагърбила с отговорни разяснения на тема поетика на японското изкуство. Но и не бива да се изненадваме, тъй като Вл. Василев и сега остава верен на себе си – старателно анализира стила, залага на детайла, опитва се да назове и оцени конкретни страни в структурата на текста. И все пак, и все пак... Рецензията изглежда премного ангажирана. Питаме се дали на места не звучи прекалено (неадекватно) сериозно, почти академично. Защото Вазовият текст е артистичен – признава го самият Василев. Следователно задявка, игра на перото! Писателски каприз! Все неща от интригата. Част от жестикулацията, демонстрираща висота и недосегаемост. А не нарочна писателска амбиция, за която стои на кърнено достойнство.

Поради тази и други причини днес Владимир-Василевият прочит на „Японски силуети“ може да се стори някому фалцетен... Все едно да използваш драматичен декор за безобидно-закличлива комедия. Или да се въоръжиш до зъби с тежките оръжия на структурния анализ, за да навднеш скритите послания в текста на знаменитата детска песничка „От днес имам нови панталонки“. Критикът обаче се е постарал да ни предпази от подобни обвинения, защото във финалните редове на рецензията ни убеждава, че за него изкуството, „по самата си природа“, „е продукт на свободна вътрешна игра, и като във всяка игра

художникът може да не внесе в нея нищо друго освен своя каприз...” И защото красотата е единственото стремление на последния. „Култът на тая красота неминуемо води към признание самостоятелната естетическа ценност на художествената форма. Защото съвсем прав е Хайде, че в изкуството формата е всичко, съдържанието нищо. За ония, които не са съгласни с него, той привежда примера с оня крой, който за фрак, ушит от чуждо сукно, взема толкова, колкото и за такъв, сукното за който сам дава: пари той взема само за фасона, а платът – даром” (Василев 1910 II: 151).

Опитвам се и не мога да си спомня друг толкова категоричен пример на застъпничество за правата на формата у Владимир Василев. Не че в по-късното си творчество я е пренебрегвал и отричал – тъкмо обратното. Чудесна храна за левите му опоненти! За нас – ясен знак, че са го занимавали артистичните прояви на стила, а това е достатъчно основание да се пише и анализира филологично. И ето ни пред още един парадокс: пред съда на „формалистичното” издание и кръг „Мисъл” се представят изключителните постижения на „съдържателния” (народен, патриотичен, битоописателен, националистичен, възрожденски писател) Вазов в областта на формата. Иначе казано, продават се краставици на баш краставичарите. А сериозно погледнато, внушава се, че традиционализмът Вазов е и нещо друго. Нещо повече. Има много лица, обладава различни таланти и езици. Включително и такива, които го правят майстор на формата – модерен (артистичен, екзотичен) писател, готов да издържи изпитанията на обществото „Мисъл”. При това говорейки язвително по негов адрес... Змията захваща опашката си, кръгът се затваря, спорът се обезсмисля!

Страхувам се и аз на свой ред да не пренавия пружината, но ще го кажа с оправдано поне според собствените си критерии убеждение: дискусията върху обстоятелствата и причините, направили възможно публикуването на рецензията за Вазовите „Японски силуети” в „Мисъл”, може и трябва да бъде продължена с помощта и на други аргументи. Както по отношение на избраната методология, така и във връзка с радикално проведе-

ната операция по игнорирането на съдържанието. Т.е. на онава, което прикрива завесата на иносказателното. Макар Василев откровено да е заявил, че не се интересува от „интимните моменти на писателя” и е предоставил това право на „историка на нашите литературни нрави” („какво ми влиза мен в работата кому Вазов имал хъз!”)

След такова – малко улично (гаменско) – изявление място за интерес към литературните грезги няма. Хайде сега да си дойдем на гумата и да преведем посланието на днешен език. Василев, няколко светлинни години преди появата на многократно ашладисваното – и методологически, и терминологически – модерно литературознание от края на XX в., недвусмислено е обявил, че не се интересува от *човека, даже от писателя Вазов*, а от *текста Вазов*. Иманентисткият му поглед изключва извънтекстови аргументи. Не се интересува от историко-литературни, полемични, междутекстови (освен на чисто естетическо ниво) или поколенчески „емисии”. Те, така да се каже, са „вредни” и отклоняват вниманието от важните неща. А важните неща – това са стилът, сиреч „*формата*”. Последното ни най-малко не противоречи на принципите, отстоявани от „Мисъл”.

Излиза, че Владимир Василев, без ни най-малко да изневерява на убежденията си, умело придърпва *текста Вазов* към територията „Мисъл”, осигурявайки му безпроблемно (безконфликтно) пребиваване. Излиза още, че смисълът на операцията е в игнорирането на Смисъла; в другата гледната точка. Стойностното и съдържателното тук „съдържа” формата (език, стил, въобще художество), а не разказът. Резултатът: този Вазов текст, независимо от скритите си послания (подгавряния), не бива да скандализира и разочарова. Ето писателят, който може и трябва да бъде мислен и запомнен, а не другият, главоболил Маринополски и Миролубов-Кръстев.

В заключение:

1. Литературната 1910 – респективно участието в двата сборника „Мисъл” – утвърждава младия Вл. Василев като критик с висок потенциал, но и като доверен сътрудник на изданието и обществото. С нея приключва въпросното сътруд-

ничество, а по същество и първият период в творчеството на критика. Макар че са изминали само шест години от първата публикация, а до 1920 – годината, поставила началото на „Златороз“ и втория творчески период – има цели десет. Ако погледнем към библиографията на Василев, ще се уверим, че и в количествено, и в съдържателно отношение е така. 1911 се оказва бяла страница – нито една публикация. 1912 отбелязва една единствена – негативната рецензия „Пантеисти и Маниаци“ за поетическата книга на Сирак Скитник. 1913 също е празна, без публикации, а 1914 отчита 3 текста (2 рецензии и една статия, свързана с кончината на Яворов). 1915, 1916, 1917 – усилни военни години – остават литературно неозначени. 1918 запечатва само един текст – рецензия за пиесата „Ръченица“ на Кирил Христов, а 1919 – надгробната реч по повод 5 години от смъртта на Яворов, публикувана в „Яворов споменник“.

2. 1910, благодарение на двете публикации в сборниците „Мисъл“, по своему резюмира – жанрово и методологически – постигнатото от младия Василев. А то сочи, че изявите му в периодиката не се ограничават единствено в писането на рецензии и оперативни отзиви, а с далеч по-сериозни изследвания от типа на студията „Мотиви из нашата любовна лирика“, очертаващи автор с висока литературна култура. Да, Вл. Василев остава верен на фалангата свободни критици, не свързва името си с нито една държавна образователна или научна институция, но създава няколко забележителни студии, които опровергават опитите да бъде дефиниран единствено и само като „интуитивен критик“.⁴

3. Рецензията за „Японски силуети“ е текст, чиито функционални характеристики надхвърлят рамките на жанра. При Владимир Василев това е честта практика. Ще припомним само два ярки примера от 30-те години: рецензиите „На зла круша зъл прът“ за Иван-Мешековата „Трудово-спътническа литература“

и „Един вид българска литература“ за Иван-Радославовата „Българска литература. 1880-1930“ – по същество остри, полемично изградени статии, на места родеещи се с критическия памфлет. Не случайно двата текста имат запазено място в историята на литературните ни полемки.

4. Попадайки под кръстосания огън на Вазов и „Мисъл“, Вл. Василев се доказва като критик и прави окончателния си избор. През 1910 г. той вече е част от обществото „Мисъл“ – много повече от сътрудник, а именно доверен приятел, най-вече на Яворов. Накратко, бива преценен професионално и морално, преживява първите си големи успехи и намира пътя към себе си.

5. Вл. Василев има съзнанието, че 1910 е знакова година, година на кризис и очаквани промени. През нея бива публикувана студията „Мотиви из нашата любовна лирика“, в която водещи се оказват не толкова мотивите, колкото личностите. Може да се каже, че това е текстът, чрез който, след публикуването на „Живот в смъртта“, Вл. Василев се опитва да не само да процесуализира близкото литературно минало и настояще, но и да възцари духа на смиренieto. Струва ми се, че двата текста – на въпросната студия и на „Живот в смъртта“ – би трябвало да се имат предвид, когато се съставят записите и се лансира идеята за интереса към историческото и историята на литературата. Това само би потвърдило нейната състоятелност. Любопитно би било например в контекста на същата тази идея да се добави, че „Мотиви из нашата любовна лирика“ е типичен пример на персоналистично мислене. Мислене за поетическото и за самата литература в нейното развитие, отвъд статиката на портрета, очерка, отзива за отделната книга. Нещо повече. Любовната лирика, подобно на метафората „живот в смъртта“, става част от процедурата по установяването на поетическа идентичност. Така заглавието само заявява проблема, а текстът го персонализира и „узаконавя“. И в двата случая с помощта на един и същ методологически инструментариум – този на контрастивния прочит. Благодарение на него чрез множеството на редицата се осъзнава и откроява уникалното в единицата.

⁴ Пример в това отношение могат да бъдат заглавия като „Живот в смъртта“, „От 1920 до днес“, „Поети на смиренieto“ и, не на последно място, въпреки хронологията, серията от студийни текстове „Между сектантство и демагогия“ в отговор на Тодор Павлов.

Подразбира се, че наблюденията и изводите могат да бъдат продължени или оспорени. Друга част възприети и доразвити с нови аргументи, на друго равнище.

Остава утехата, че съдбата успешно съавторства на човешките. Понякога и на онези, които пишат Литературата и за Литературата. Но докато вторите го правят в името на нейното настояще и още повече на нейното минало и бъдеще, първите рядко се сещат, че отдавна са ги изпреварили. За поета и писателя миналото започва да тече от мига, в който приключва последната редакция. Създаден веднъж, текстът на стихотворението, разказа или романа става част от редакцията. Металитературата прави същото, но е ограничена от своя предмет. И едновременно привилегирована – пак от него. Защото е свободна да мисли миналото като история. А Литературата мисли всичко като себе си. Дори собственото си минало. То е неизменна част от нейното тук и сега, независимо дали пишеш или се препрочита или преповтаря. Металитературата понякога си отмъщава, като сменя оптиката. Прави от словесното минало история на литературния факт, манипулира го, за да го опише под формата като активно действаща и още по-активно рушаща се традиция, разсъблича го до опасната глота на идеите и мотивите, или му навлича всевъзможни чуждонаучни и недотам удобни методологически грехи, за да му придаде по застрашителен вид. В края на краищата признава, че, подобно на другите изкуства, и словесното на свой ред битуба като история на образите и културните почерци.

Поради това достоен финал тук би бил предоставеният от съдбата. А тя пожелава щото 1904, годината на Владимир-Василевия критически дебют („Вазов по страниците на едно списание“), да бъде и годината, в която Вазов публикувана „Японски силуети“ – текста, за който младият критик пише през литературната 1910 възторжена рецензия и то на страниците на изданието, от което през същата 1904 е дръзнал да брани автора. Кръгът наистина се затваря. Поне така ни се струва. Затваря се бавно, не особено атрактивно, до литературната 1920, означавала началото на една нова („друга“) Ми-

съл, наречена „Златорог“ („Чест е наистина, ако „Златорог“ би бил продължител на това списание, около което двете десетилетия преди войните се съсредоточава почти целият ни литературен живот, ако има неговото значение. Но трябва да имаш понятие за позициите на „Мисъл“, за да ги отъждествяваш с нашите. Ние сме хора на по-друго време, с по-други ум.“). Но това е различна история – историята на Вл. Василев и знаменитото му списание, по чиито адрес се изсипват много хули, между които и хулите за приемственост и продължение на традицията, създадена от формалистичното (естетстващо) буржоазно и какво ли още не списание „Мисъл“.

Случва се обаче понякога справедливостта да възтържествува и един ден хулите зазвучават като комплименти.

Хубаво е и когато традицията си има вземане-даване с модерността. И когато модерността се задява с традицията. Тогава се случват какви ли не неща. Например: Докато в навечерието на литературната 1920 модернизмът се съети и чуи как да повтори разпратата си с традицията, се създава нова традиция, при това толкова солидна, че помирява двете страни.

Традицията – модерна и традиционна – се нарича Йордан Йовков. Най-яркият измежду писателите-сътрудници на „Златорог“.

Мълчалив, затворен по природа, баща на романтични и мечтателно устроени герои, той не е П. Ю. Тодоров. Не би могъл и да бъде. Както Лилиев не е Яворов. А Владимир Василев не е д-р Кръстев. Макар всеки от тримата да научава литературния си предшественик. Единствено мястото на Пенчо Славейков остава празно. Незаето. Владимир Василев без друго не би позволил някому да ...

Плахо изречените думи през онази нощ току под носа на дремещия Славейков, че едно издание трябва не да стеснява, а да разширява кръга от сътрудници, се материализират. „Златорог“ се превръща в институция. В мярка за литература. Става литература в литературата, отваряйки страниците си за почти всички големи български писатели и критици.

Литературната 1910 е краят на едно начало. След нея може да се случи всичко. На първо място три войни и две нацио-

нални катастрофи. Тя наистина отваря много врати. И затваря други. Една от последните се оказва „Мисъл” – стъмнен дом на стареещите „млади”, обиталище на всевъзможни сюжети и човешки грами. И на няколко екзотични силуета, в които май никои освен самият Вазов не желае да се разпознае...

Литература

Вазов 1975: Вазов, Иван // Предговор. В: Събрани съчинения, том пети. Поеми. Легенди при Царевец. Стихотворни преводи. БП, С., 1975.

Вазов 1976: Вазов, Иван. Събрани съчинения, том девети. Пътър свят. Утро в Банки. С., 1976.

Василев 1906: Василев, Владимир // Природата у Вазова. „Мисъл”, XVI, 1906, №5.

Василев 1910 I: Василев, Владимир // Мотиви из нашата любовна лирика. Сб. „Мисъл”, I, 1910.

Василев 1910 II: Василев, Владимир // Японски силуети. „Мисъл” II, 1910.

Василев 1989: Василев, Владимир // „Отведнъж... всичко рухна”. сп. „Отечеството”, г. XIV, бр. 3, 14 II. 1989.

Василев 1992: Василев, Владимир // Студии, статии, полемии. ИК „Български писател”, С. 1992.

Михайлова 1997: Михайлов, Стоян // „На синора на своите дни”. Във: Владимир Василев – личност, дело, съдба. ИК „П. К. Яворов”, С., 1997.

Георгиев 1997: Георгиев, Любен // Литературни показания. Спомена за Владимир Василев. В: Владимир Василев – личност, дело съдба. ИК „Яворов”, С., 1997.

Кръстев 1906: Д-р Кръстев, Кръстю // „Интимната мисъл на г-н Ив. Вазова”. „Мисъл” 1906, № 2.

Миролюбов 1906: Миролюбов, Виктор (г-р К. Кръстев) // Един поглед върху нашата литература. „Мисъл”, XVI, 1906, кн. 1.

Пенев 2002: Пенев, Боян // Салонна критика. <http://litenet.bg/publish5/bpenev/salonna.htm> – © Електронно издателство LiterNet, 14.12.2002; Култура и критика. Ч. II: Прочити на традицията. Съст., предг. и ред. Албена Вачева. Варна: LiterNet, 2002.

Рагев 1990: Рагев, Иван // Критическа вечерня. БП, С., 1990.

Яни Милчаков, Младен Енчев

СЛАВЧО ПАСКАЛЕВ – КРИТИКЪТ НА 1910 ГОДИНА

Биографично и биографско

*Човекът е историчен – човекът е в историята –
човекът е история...*

Раймонд Арон

Тази афористична триада може да служи и за девиз на модерната биографистика. Нейните разнопосочни интерпретаторски мотивации са предмет на друг анализ. Много обяснения гочака и съвременният „бум” (наречен дори „епидемия”) от биографични изследвания. Една хипотеза твърди, че „бумът” компенсаторно е предизвикан от кризата – а според линията Барт-Фуко – от „смъртта на автора” и на литературната фикция. В глобалните информационни вълни на Интернет-епохата и „cyber-универсума” измисленото, изровото, фикционалното, виртуалното, сюрреалното и фантастичното забавлява, увлича, очарова, вътрещява, но и пресища. Така в многообразието на *science fiction* и „фентъзи” вечният копнеж у хората по „истинската история” и разказваческото изкуство на „живия глас” с име превръща реалните човешки животи в разкази.¹ Като паралелни явления обикновено се посочват „документалната” и мемоарната литература, колкото относителни да са техните обхвати и дефиниции. Плод на същата тенденция (с признаци на деградиция) са всевъзможните телевизионни „риалита”, в които понякога физиологията брутално заличава границите между лично и публично. Подобна е и

¹ P.J. Eatkin. How Our Lives Become Stories. Making Selves. Ithaca-London, 1999.

културата на виртуалното общуване с „живи хора“ из Мрежата, из която наред с безграничните информационни удобства коварно дебнат и всякакви „живи“, а понякога отвратителни патологии. В тази социокомуникативна среда биографистиката (заедно с Новата историография на всекидневие) става пълноценен субститут (конкурент, заместител, „дестилат“ и т.н.) на белетристиката. Дали обаче не наблюдаваме подобни релации още в структурата на животописите, създадени от Плутарх и Светоний (спрямо митологичните теогонии и генеалогии например), в античната паренетика, в патристиката и в средновековната агиография (спрямо каноничните личностни образци), в мистифицираните до фантастичен разгул ренесансови и барокови (авто)биографии от XVI-XVII в. (спрямо разсъфтелята точно тогава комплекс от „помощни“, а в същност поразително ерудитски научни дисциплини, чиято основна задача е чрез анализ на документи и артефакти да доказват, кой текст е автентичен и кой е фалшифициран, кой е истинският лекар, търговец, дипломат, династичен претенгент, папа и т.н. – и кой е измамникът-самозванец)? Победата над фалшификата за образованите хуманитаристи от това време със сигурност е носила не само утилитарна информация – тържеството на истината, доказана чрез рационални познавателни методи и аналитични процедури, е доставяло и естетическа наслада.

Една драма обаче разтърсва съвременната биографистика при нейния иначе очевиден триумф. Неотдавна тя беше оприличена на „Бермудски триъгълник на теорията“. Катастрофичната метафора развива Дж. Рус в студиата си „Животът – спрямо Разказа – спрямо Обществото“. Гибелният „триъгълник“ се появява в резултат от „разрушителното въздействие“ на постструктуралисткия интелектуален обрат върху биографичните студии. Триъгълникът изглежда условно така: от една страна е ясно, че няма и никой не може да създаде текст, който да съдържа „идеално“, „всеобхватно“, „научно“ и т.н. описание на нечий друг или на собствения живот, предначертан и изживян според някакви „обективни“ закономерности.

От друга страна обаче съществуват неща въпреки текста, въпреки репрезентацията, въпреки самото говорене или писане; съществува все пак в някакво време някакъв действителен живот, който искаме да реконструираме чрез текстуални категории.² Като уязвимо поле на модерната биографистика се посочва, че автоагресията на Винсент Ван Гог например вече е дочакала 13 най-различни обяснителни версии. В солидни биографични студии за художника ги развиват психоаналитици и изкуствоведи.³ Нека обаче се запитаме с препоръчания от същия Рус „интелигентен реализъм“ – а кой интелигентен читател е абсолютно убеден, че държи в ръце точно книгата с единственото, научно потвърдено и необоримо обяснение за отрязаното ухо на Ван Гог? Държи ли читателят непременно да научи само това обяснение? И не би ли захвърлил всички посочени студии в полза на свободно романизираната биография на Ван Гог като „Жажда за живот“ от Ървинг Стоун? За разлика от позитивистките монументи под описателния знак „живот и дело“ или импресионистичното „портретуване“, понятието „биографично“ тук е употребено в общия смисъл на онова, което съвременните социални науки определят като структура на биографичния факт. Макар компромисно да смесва биологично и социално, тази структура не може да не следва здравия разум в една принципна даденост. В хода на всеки човешки живот се случват с най-голяма вероятност цикли и събития, които предопределят възрастта (домашно възпитание, житейски умения, образование, брак, професионална кариера). Те залягат в индивидуалния опит на почти всички хора, а изключенията са социално маркирани. Случват се с по-малка вероятност събития (като тежка инвалидност, смърт на дете, финансово разорение, огромно наследство, емиграция), които преживяват по-малко хора в определени възрастови и

² J.P. Roos. Life vs. Story vs. Society: A Methodological Bermuda Triangle? – In: Methods for the Study of Changing Forms of Life (Ed. U. Bjornberg) Viena, 1991, p. 7-9.

³ W. McKinley Runyan. Life Histories and Psychobiography: Explorations in Theory and Method. Oxford University Press. 1982.

социални групи. Накрая се случват събития от политически, културен или друг характер (покръстване, чумна епидемия, война, революция, въвеждане на задължително образование), които не са свързани нито с възраст, нито с вероятност, но когато се случат, засягат на практика всички хора от всички възрасти и социални групи.⁴ Биографичният факт като събитие – в смисъла на „факта“ и „събитието“ според учени като Рикерт и Лиотар например – не е само подредена съвкупност от свидетелства на очевидци и купища документи, приложени към дата в календара. „Фактът-събитие“ е рефлексивно конструиран „знак на историята“. „Май ’68“ например като дата оставя незаличими белези в десетки хиляди студентски биографии в Париж и другаде на Запад. Всички те са свързани със знака на общото „усещане за несправедливост“⁵ и „революцията срещу статуквото“. Така философските икони на световната левица като Сартър и Маркузе ще величаят тази екстремистка клоунада. В нея здравият разум обаче може да види само хаос от хорови декламации по „червената книжка“ на Мао, чупене на витрини, наркотични трансове, палене на автомобили и свободен секс. От гледна точка на историческото време структурата на биографичния факт може да фиксира както хронологичен момент или отрязък, така и „сериенно“ възпроизводство на личностни или колективни роли при събитийни съвпадения в различни епохи (например „болшевици vs якобинци“); тя може да обхваща например като равноценни извори за живота на биографичния човек както регистрите на ражданията и нотариалните документи за собственост, така и митовете, идеологиите, утопиите; както формалните институции на държавата и вярата, така и тайните ритуали на алтернативни общности и субкултури; както житейското поведение на велики личности, на елити и на типични „малки“ хора, водещи се от „здравия разум“, от традициите и практиките на колективния „исторически ман-

талитет“, така и фантазиите на деца, на психологически аутсайдери, социални маргинали и обладани визионери. На свой ред понятието „биографско“⁶ в най-елементарен работен смисъл тук означава наративната конструкция на разказа за един живот. Нейните конвенции и модалности изграждат индуктивните потвърждения на теоретичните и аксеологичните конструкции в текста на биографичното повествование. (Пример със световен отглас преди време предлага скандалът около думата „*кариера*“. За мнозина тя звучеше неутрално или дори оправдателно в заглавието на изключителния документален филм на Й.Фест „Хитлер-една кариера“. А спорът дали фундаменталният за историографията фразеологизъм „*упадък на Рим*“ е описателен или оценъчен, вече трае близо два века.) Така „биографско“ е изведено от знаменития критерий на К. Попър за „фалшификацията“ на научната теория (по-точно: спрямо оригинала термин „фалсифицируемост“ звучи доста тежко на български⁷); т.е. – че опроверженията на първоначалната хипотеза са познавателно по-ценни, отколкото нейните позитивни потвърждения.

С какво относително краткият – с ненавършени 45 години-живот на Славчо Георгиев Паскалев – талантлив, ерудиран и авторитетен учител по литература в Търновската гимназия „Св. Кирил“, полиглот, критик и библиограф от началото на XX в. може да ни задържи при дискусияното в биографичните теории? И с какъв познавателен фрагмент една реконструкция на образа му като литератор би обогатила представите ни за едно особено значимо време в българската литература и култура, съсредоточено в годините 1907-1910? Биографичният разказ за личност като Славчо Паскалев не може да се ограничи само до сведения за реален човек със свое име и с живот, изживян между две дати. От

⁶ Терминологичният нюанс дължим на М. Неделчев и неговата студия: Биографският образ на Стефан Стамболов – типове митологизации и демитологизации. В: М. Неделчев. Три студии. С., 1992, 29-47.

⁷ Този вариант на превод например е предпочетен в: Х. Шмиг; Г. Шишков. Философски речник. С., 1997, с. 489.

⁴ D.Dobrowolska. Przebieg życia-fazy-wydarzenia. – Kultura i społeczeństwo, t. XXXVI, 1992, №2, s. 83.

⁵ J.F. Lyotard. The Sign of History. – In: The Lyotard Reader. Oxford, 1989.

друга страна, без да твърдим с деконструктивистко пресилване, че възприемаме живота му само като фикция, „сглобена“ от инвенциите и конвенциите на неговите публикувани, ръкописни, изгубени и неосъществени текстове, ще трябва да говорим непременно за текстове, естетически вкусове, педагогически теории и системи на критично мислене, които са оставили следи у него. Рискът пред такива усилия не е в обстоятелството, че животът на български литературен педагог и интелектуалец от смятаната за спокойна, изискана и европеизирана „*La belle époque*“ с гражданския профил на Славчо Паскалев изглежда „скучен“. Макар че, ако решим да четем като знаци всички важни събития, които се случват само в Търново от „култовата“, „изискана“ и „европейска“ 1907 г. например, госта ще се колебаем, кое ли е оставило най-силни следи във всекидневния живот и в интелектуалните занимания на литератора там: епидемията от холера (мрачен знак за градската хигиена тогава) или учредяването на Есперантистката лига (радващ жест на българския европеизъм и „глобализъм“ в същия момент). По същият начин можем да гадаем дали през 1910 г. Паскалев е бил повече впечатлен от Халеевата комета на небето или от скандалната литературна анкета в „Балканска трибуна“. Вярно е, че неговата кариера е по-скоро нетипична. Но и с нетипичността си тя едва ли може да заинтересува търсачите на литературни сензации, доколкото това (поне в българската традиция) означава интимни кълъки и легенди за писателски вражди, битови чудатости, дребнавости, личностни пороци, колежални зависти, интриги, любовни съперничества, плесници, бохемски подвизи и т.н. Никой няма да измисли формула, по която хуманитарните науки могат да установят „точните“ взаимодействия между това, което един автор пише и това, което той върши извън текста – от получаването на хонорар и бой на барикада до признание в любов или политически донос срещу колега. Риск обаче крие и самата арбитралност, с която фрагментите от живота попадат във властни (стари или нови) дескриптивни, доктринални и ак-

сеологични стереотипи. В случая това могат да бъдат „възрожденско духовно наследство, „бел епок“, „учителска мисия“, „модернизъм“, „градски интелегент“, „културна европеизация на България“, „духовна криза“, „Търново от началото на XX в.“, „индивидуализъм“, „декадентство“, „социализмът като романтичен блян“, „Жрецьт-воин“, „ляво поколение“ и т.н. С тях ще се опитаме да оперираме и същевременно – да ги „фалшифицираме“. Задачата, която си поставяме в тези редове, изисква и да поясним, че няма да следваме иначе благородния в своята преоткривателска и емоционална енергия литературнобиографичен образец „един незаслужено забравен талант... спътник на първенците... значим за времето си“. Кой, по какъв път, в какво време и чий спътник е бил, предстои да разгледаме. Но и двете най-популярни (макар много различни по тон и по години на поява) книги на участници в литературния живот от времето на Паскалев – „Ляво поколение“ на Ив. Мешков и „Романът на Яворов“ на М. Кремен илюстрират, че Паскалев и литературните спорове, в които авторитетно се е включвал, съвсем не са забравени. Впечатлявал е много свои именити съвременници, между които К. Величков, К. Христов, г-р Кр. Кръстев. Определено личат чертите му на прототип у един второстепенен според повествователната йерархия, но особено изразителен за културния „имидж“ на периода 1910-1920 г. герой на Ем. Станев. В тритомния „Речник на българската литература“, няма и дума за Славчо Паскалев. Конфузът донякъде е преодолян в поредицата „Периодика и литература“. Там освен кратка библиографична справка за него, в обзора на сп. „Мисъл“ Л. Стаматов и Г. Цанков го определят като „изключително талантлив критик“, автор на „блестяща статия за детската литература“⁸. Статията привлича вниманието и на други съвременни български литературоведи.⁹

⁸ Периодика и литература. Т. III (1902-1910). С., БАН, 1985, с. 800.

⁹ По-подробно за изследванията на П. Парашкевов, Вл. Трендафилов, А. Хранова и С. Янев ще стане дума в отделна глава.

Славчо Паскалев не оставя книга. Неговите десетина критически текстове се намират в труднодостъпни издания. Той обаче живее и особен литературен „живот след смъртта“, какъвто не радва духовете на повечето от големите български критици и литературоведи. Паскалевата съдба *post mortem* съдържа нещо доста нетипично за българските традиции. Много особен български литератор, Паскалев оставя след смъртта си предан докрай ученик и последовател като Иван Мешеков, който също си извоюва име на много особен български литератор. Оприличават го на „бяла врана“. Или на „чешим“, което в превод от турски означава пак особен и непредсказуем, а в един нюанс, свързан фразеологично повече с изкуството, може да значи и „изненадващ с разнообразие“. Най-модната българска стилистика пак би предложила по-звучния синоним „некомпатибилен“. И ученикът остава верен не само в своето благоговение пред Учителя. Мешеков отстоява верността си като взема трудно, рисковано и скъпоструващо решение за една литературно-критическа кариера в България между 20-те и 60-те години на XX в. Критикът безкомпромисно ще следва собствените си принципи и разбирания за социалния смисъл на литературата; ще излиза постоянно извън литературния «мейнстрийм» в лоши за самостоятелното мислене политически конюнктури., няма да се подчинява на «правилните» моди и на „безпрекословните“ авторитети. Опитът ни да проследим и тази духовна връзка в нейния културен контекст ще бъде сред малкото по-обстойни, но все още недостатъчни изрази на изследователска почит към големия български критик и литературовед Славчо Паскалев.

Biographia literaria: траектория: факти и знаци

Той е роден на 1 май 1874 г.¹⁰ в Търново и – както пише в спомените си един от неговите ученици – е „истински аристократ и вярно чадо на старинен търновски род“.¹¹ Мемоаристът продължава:

Винаги коректно облечен, отгледан в барска къща, с обноски – красивоглезени и хубаво отмерени, той – в приятно общество – бе говорлив и особено духовит. Аз познавам малцина като него, чиито беседи оставят винаги впечатления, а закачките му – колкото чести, толкова незлобливи и духовити. Произхождащ от особено интелигентно семейство, той правеше чест въсде, където попаднеше.¹²

¹⁰ Едва ли по такъв проблем може да се допълва изследовател и роден търновец като Ив. Богданов, в чиято биобиблиографска справка точната рождена дата на Славчо Паскалев е отбелязана като неизвестна (И. Богданов. 13 века българска литература. Т. I, С., 1983, с.379), но тя се съдържа в: Български книги. 1878-1944, т. VIII. Именен показалец, част 2 М-Я; А-З, с. 59, където е посочено „Паскалев, Славчо Георгиев (В. Търново, 1.5.1874 – 28.1.1919, Пазарджик). Други кратки биографии и сведения: Славчо Георгиев Паскалев (1874-1919). – В сб.: Бележити търновци. Биографичен и библиографски справочник на дейци, родени, живели и работили във Велико Търново през XII-XX в. БЗНС, С., 1985. с. 391-392; Ст. Н. Коледаров. 1. Славчо Паскалев. – Общински вестник, Велико Търново, бр. 3, 1940; 2. Из младежките ми спомени. Търново, 1940, с. 17-18; Народно читалище „Надежда“. Държавен архив. народна библиотека „П. Р. Славейков. 125 години Архивен и Библиографски указател. В. Търново, 1994, с. 104; 375; Юбилейна книга 1930 на В. Търновската народна мъжка гимназия „Св. Кирил“ по случай 50 години от основаването ѝ. В. Търново, печатница „Отец Паисий“ – Ст. П. Ралевски & Хр. Дамянов, 1933; Негаснещо просветно огнище. Сборник. С., 1987 – раздел „Спомени на възпитаници на Мъжката гимназия“ (с. 185 и по-нататък) *Изказване голямата си благодарност на колегата доц. д-р Сави Василев, както и на всички специалисти от архивите и библиотеките на Велико Търново, които потогнаха в издирването на документи за Славчо Паскалев.*

¹¹ Ст. Н. Коледаров. Из младежките ми спомени..., с. 17-18 (болдираните пасажи в цитатите – наши)

¹² Пак там, с. 19.

Този аристократичен образ стои далеч от литературния стереотип на учителската мъка, която тогава се излива в народническо-сиромахомилските проповеди и вопли в проза или в стихове. Тъжни факти за живота, смъртта и печалната посмъртна участ дори на именит учител и писател като Христо Максимов-Мирчо (по думите на Алеко – „*чиста душа, отзивчива до болезненост на народните болки и тега*“) научаваме и от дописки като следващата. Пак в „знаковата“, за българската литература 1907 г. я публикува един столичен вестник:

Вчера тук, в София, в „Бит пазар“ се продадоха на публичен търг и на ока цели снопове годишни течения от списанието „Учител“ и изданията му, оставени от **покойния труженник в областта на народната просвета Христо Максимов**. Тъжно става човеку и сърцето му се свива от болка, като гледа как изданията на покойния Максимов се продаваха на мезат и като гледа замените да ги продават по няколко стотинки. Неужели неговите наследници...**трябваше да се полакомят за някакви мизерни 50-60 лева?** /.../И знаете ли кой продава тези книги? Братът на покойния, Крум Максимов, а в роднинския съвет е Т. Влаиков.¹³

В следващия брой на същия вестник обаче откриваме описание на едно светско събитие в живота на гимназиалните учители от Търново. Това е изпращането на директора Димитър Берберов на нов пост в София. Очевидно силно привързан към него като човек и колега, Паскалев му посвещава една от големите си студии¹⁴ с думите „*На г. Д. И. Берберов, като израз на дълбоко уважение*“ и го посвежда до смъртта си в Пазарджик, където след директорството си в София Берберов ръководи изключително силния учителски състав на пазарджишката гимназия, сред който тогава са и няколко бъдещи ръководители на университетски катедри:

¹³ Балканска трибуна, 1907, бр. 135, (21.04), с. 3.

¹⁴ С. Паскалев. Нашата ученишка библиотека. Сведения за ученишката библиотека при гимназията и бележки по уредбата на ученишките библиотеки изобщо – В: Годишник на В. Търновската държавна мъжка гимназия „Св. Кирил“ за учебната 1908-1909 година. Година тринадесета. В. Търново, Печатница на Х. Т. С. Фъртунов, 1909.. Неофициален отгел.”, с. III – XXXV k

На 14 т.м. събота вечерта всичките учители от Търновската мъжка гимназия „Св. Кирил“ се събраха в малкия салон на хотел „Борис“ на другарска прощална среща по случай заминаването на обичния им бивш директор г. Д.Ив.Берберов, който отива за такъв в II Софийска мъжка гимназия. **Тук те прекараха с песни и весели разговори до 1 часа след полунощ, когато си тръгнаха изпроводоха г. Берберов до «Исаря» и се разотидоха по домовете си предоволни от прекараната вечер.** Г-н Берберов заяви, че отнася най-светли спомени от своето тригодишно служене с другари, между които съществува такава образцова колегиалност, и учителите му заявиха, че и те са се събрали всички до един да му засвидетелствуват своите почитания и признателност за неговото коректно държане и тактично ръководене управлението на поверената му гимназия.¹⁵

Може тази веселба да е била само епизод в трудното всекидневие. Но нека подчертаем – прощалното „парти“ на гимназиалните учители от провинцията (колкото и търновци да настояват, че именно техният град си остава истинската българска столица) е тема за светската хроника на един централен вестник. (Ето нещо, което 100 г. по-късно в България ще бъде напълно немислимо, защото герои на този вид вестникарски рубрики ще бъдат изключително хора, които с образованието и културата няма да имат нищо общо, и които едновременно с „*лайфстайл*“ – светските, ще пълнят и криминалните хроники...) Гимназиалният учител е тематизиран и в литературата. В конфронтация с Елин-Пелиновата „Душата на учителя“ и, може би, „Старият учител“ на Д.Немиров, разказът на А.Протич „Душата на гимназиалния учител“ от „Ева“ (1907) например привнася дори и модерен „декадентски“ еротизъм сред терзанията на тази душа. Факт е, че към 1910 г. съсловieto на гимназиалните учители в България се въприема като прилично заплатено, „*по-охолно... по-свободно от странични заисии*“. След тази своя констатация студентът на г-р Кръстев Б. Тричков описва гимназиалните учители и като най-активната група в литературния живот:

¹⁵ Балканска трибуна, 1907, бр. 136, (22.04), с. 3.

Бошинството от редакторите и сътрудниците на списанията са тук, научният отдел е изцяло в техни ръце; тук са и почти всички, които се упражняват в критика, голяма част от стихотворците и белеетристите са също тук, в тая среда се намират и най-много абонати и читатели на сериозна художествена литература.¹⁶

Авторът оценява техния по-висок социален статут в контраст с останалото учителство. То на свой ред е характеризирано като „симпатичен, интелигентен елемент, който предизвиква съчувствието на човека с трагичната си участ“¹⁷. Но колко общо има реалният Славчо Паскалев с фикционалните учители у Елин Пелин или у Чудомир? С идеализираните силуети на безпарични, брадати, дългокоси, небрежни в облекло и обноски, унесени в бланшетите на „новото“ идеалисти, „чучулигите“, каквито ги изобразяваше официалната живопис на НРБ? С покъртителните образи на учителя и учителката в поезията, каквито ни припомни в студията си наскоро Н. Георгиев „*Девојка татко (прецъфтяла роза), до нея тогък млад (с туберкулоза)*“¹⁸ Колкото тези образи наистина съдържат „реалистична типичност“ от историческо и социологическо гледище, толкова и действително живелият техен колега и съвременник Славчо Паскалев е по-различен от тях. «Редът на дискурса» обаче в съответната „констелация“ (по думите на М. Фуко) или „историографската матрица“ (ако перифразираме П. Риктор) може да подчинява дори и жизнеописанието на един очевидно аполитичен интелектуалец като гимназиалния учител Славчо Паскалев. Така в един сборник от 1985 г. за историята на Велико Търново името му е споменато единствено на страница в редицата от имена на търновски социалисти.¹⁹ Ив. Богданов по-общо отбелязва „голямото му влияние сред напредничащата младеж“.²⁰ Друго издание от 80-те години наред с някои ценни би-

ографични сведения разгръща мотива за идеологическите пристрастия на Славчо Паскалев, който се оказва

...любимец на учениците-социалисти, в чиито кръжоци участва...съмишленник и поддръжник на социалистическите идеи. Особено активно е подкрепял дейността на учениците – социалисти Васил Сребров, Стефан Димитров, Драгомир Герганов и Стоян Коледаров.²¹

Самият ученик на Славчо Паскалев и активен социалист Стоян Коледаров твърди за своя иначе обожаван учител друго:

...разбира се, той беше далеч от социалистическото веселене, което бе обзело почти цялата тая младеж. Той някак си отдалеко и само му съчувствуваше, защото беше зает със своята естетика, що той намирал в най-тихото и пристанище – изцялата литература.²²

Кирил Христов действително споменава в мемоарите си, че като ученик и вече литературен дебютант Паскалев е посещавал социалистическия „кружок“ в Софийската гимназия през 1893 г.²³ Дебютите му по това време като белеетрист („Просяче“) и преводач („Песента на ризата“ на Т. Хуг), публикувани в „Ден“ на Я. Сакъзов – най-лялото като културна ориентация тогавашно списание – са типична литература на социалното състрадание. Идеологическата догматика отпреди 1989 г. фаворизираше тази линия като „гръбначна“ или „магистрална“ в развитието на българската литература. След това пък свободната българска литературна наука предпочете удобството (за да не казваме ленинството) на тезата, че такава линия изобщо не заслужава внимание. Ето защо е редно да кажем нещо за нейните следи в най-ранните публикувани текстове на Славчо Паскалев. Той превежда „Песента на ризата“ („The Song of the Shirt“) от шотландския поет Томас Хуг. „Песента“ придобива изключителна популярност след появата си в 1843 г. Под същото заглавие големият френски художник Г. Доре рисува картина, а през 1908 г. е създаден дори и кратък американски филм.

²¹ Бележити търновци..., с. 392.

²² Ст. Н. Коледаров. Из младежките ми спомени..., с. 18.

²³ К. Христов. Замрупуна София. Спомени. В: Съчинения. Т.4, С., 1967, с. 34-35.

¹⁶ Б. Тричков. Нашите писатели и нашата публика. – Мисъл. Литературен сборник. кн. 2, 1910, с. 192.

¹⁷ Пак там, с. 189.

¹⁸ Н. Георгиев. Учител по литература ли? Не съм от тях. II. Превръщанията на Андрешко. – Български език и литература. Год. ЛII, 2009, Кн. 5, с. 3-4.

¹⁹ Велико Търново 1185-1985. С., ОФ, 1985, с. 137 (ред. Н. Ковачев).

²⁰ И. Богданов. Тринадесет века българска литература..., т. I, с. 379.

Две от дванадесет 8-стишни строфи на „Песента на ризата“ започват действително да се пеят. Песента става програма, която пряко вдъхновява много инициативи на социалните активисти и феминистките в защита на работещите жени. С много основания този текст се смята за пръв по масовост антикапиталистически и еманципаторски химн; отделен въпрос е, че точно този вид производство, което с право предизвиква морален протест и човешко съчувствие, наред с някои други нагомни манифактури през 40-те години все още изостава най-далеч от ефективната организираност на индустриалния капитализъм и първите му значими социални придобивки. Най-вероятно 18 годишният Паскалев, който още не е овладял английския, се е водил по немския превод на Ф. Фрайлиграм („Das Lied vom Hemde“) от 1847 г., но без съмнение е ползвал и английския оригинал. От нюансите в неговия смисъл, реалии и ритъм са далеч повечето стихове в превода на Паскалев. Не липсват клишетата, но има смайващо сполучливи попадения като синонимия и еквирумичност („*In poverty, hunger, and dirt* - **В нищета, окъсана, гладна**; „*Along with the barbarous Turk* - **В ръце на неверници зли**; *Oh, God! that bread should be so dear//And flesh and blood so cheap!* - **О, Боже, защо е хлябът така скъп// твй еттини тяло и кръв?**“ и др.) Труден е преводът на типично английските конструкции, които освен това реторично усилват и важния за творбата пряк феминистки протест („*A woman sat, in unwomanly rags...*“ - „**жената седеше в /неженски, но по-точно: „недостойни за жена“ /грим**“). Ритмичната линия се колебае между двата най-популярни варианта на английския тонизъм. Това са „обикновения“ (*common*) или „птичарския“ (*poulter's measure*), които съответно редуват в четиристишия 4 и 3-ударни или 3-3-4-3 ударни стихове. Стихът на оригинала разчита и на трайни семантични асоциации у английския читател с песните на „обладаните“, бедняците и просяците.²⁴ На слух обаче английският и немският тонизъм от този тип („Горски цар“ на Гьоте, „Лорелай“ на Хайне) в България тогава се „чуват“ и превеждат само като амфибрахий; в 3-стъпен амфибрахий е и първият известен ни засега руски превод на „Песента на ризата“, вече от 30-те години на XX в.

²⁴ М. Гаспаров. Очерк истории европейского стиха. М., 1989, с. 168.

With fingers weary and worn, With eyelids heavy and red, A woman sat, in unwomanly rags, Plying her needle and thread — Stitch! stitch! stitch! In poverty, hunger, and dirt, And still with a voice of dolorous pitch She sang the Song of the Shirt „Work! work! work! While the cock is crowing aloof! And work — work — work, Till the stars shine through the roof! It's Oh! to be a slave Along with the barbarous Turk, Where woman has never a soul to save, If this is Christian work!	Mit Fingern mager und müd, Mit Augen schwer und rot, In schlechten Hadern saß ein Weib Nähend fürs liebe Brot. Stich! Stich! Stich! Aufsah sie wirt und fremde; In Hunger und Armut flehentlich Sang sie das »Lied vom Hemde«. »Schaffen! Schaffen! Schaffen! Sobald der Haushahn wach! Und Schaffen — Schaffen — Schaffen, Bis die Sterne glüh'n durchs Dach! O, lieber Sklavin sein Bei Türken und bei Heiden, Wo das Weib keine Seele zu retten hat, Als so bei Christen leiden!	Подутите пръсти болят, И очи болят на бледното лице... В бедната си къща шивачка стои С игла и платно в ръце... Ший, - ший, - ший, В нищета, окъсана, гладна, И с глас жалобен песен тя една За ризата пей безотрадна: „Работи! работи! работи! Щом първи петли закреят! Работи! работи! работи, Звезди гозде заблестят Ах, по-добре ѝ робиня да бъда В ръце на неверници зли! Там няма ни рай, ни ад, като в нас - В нас, християни свети!
---	---	---

Паскалевият превод, макар и технически несъвършен, е пионерски тоничен опит в българската поезия от края на XIX в. Като оригинално и преводно творчество тази стихова система предстои да бъде усвоявана на български цели 30 години след превода на *...Глориен Жорж*. Под този (доста рядък по образуване) и донякъде мистификационен псевдоним – превод на френски на собственото си име – Славчо Паскалев публикува своята «Песен на ризата». Така той не прави изключение от масовата мода на литературните псевдоними на прелома между XIX и XX в. Но ако в сферата на литературата с пряко деклариран социален ангажимент сравним автоцроничната дистанцираност и западноевропейското самочувствие на автора *Глориен Жорж* с псевдонимите на неговия връстник – «пролетарският основоположник» Д. Полянов като *Червеноризец Храбър*, *Червенко*, *Червен стях*, *Самуел* и *Чук*, ще потвърдим цитираното наблюдение у бившия ученик на Славчо Паскалев за «само далечното естетическо съчувствие» към социалистическите идеи. Доста по-късно след «Песента на ризата», в една от статиите си, които привличат вниманието – «Демократизация на изкуството (Джон Ръскин)», Паскалев пише: *«Сиромашията е друг враг на красотата и на изкуството, и затова борбата против нея се налага и от чисто естетически съображения»*.²⁵ Накрая и Иван Мешекوف, който в „Ляво поколение“ е оставил най-силния като исторически колорит, интелектуална проникателност и емоционална симпатия спомен за учителя си Славчо Паскалев, не споделя абсолютно нищо за социалистически убеждения у него. Мешекوف описва как тези идеи проникват сред учениците в тягостната атмосфера на позападналото и меланхолично Търново от началото на XX в. Идеите на социализма влизат и в психологически травмираща обвързаност с всичко, което тогавашното време разбира под „полова проблема“. Нейните реални терзания и въображаеми патологии са изразявани различно; характерно е, че и ултраконсервативният православен търновски вестник с красноречивото име «Църковен амвон» през «паскалевата»

1908 г. укорява младежта в *„леност и хитрост“*, каквито поражда *„отрицателно религиозното социалистическо държане на някои от учителите“*, и така децата са тласкани към *„кокетство, пиянство и безнравствен живот“* по *„събаазнителни бааове и вечеринки“*²⁶

Интелигентите с неконформистка нагласа като Паскалев несъмнено са виждали в социализма една от идеите, които най-силно провокират размислите и дискусиите на социални и нравствени теми, но не и върховно прозрение. Малко вероятно е светският човек, „аристократът“ и естетът Паскалев в края на младостта си да е проявявал към социализма нещо повече от искрен интерес към философските му източници, човешко разбиране, либерална диалогичност и гражданска толерантност. Казано между другото, точно българската кариера на думата „толерантност“, която днес с много реални рискове от обезценяване и обезсмисляне изпълва публичното говорене и писане, очевидно дължи нещо и на Славчо Паскалев. Мешекوف отбелязва: *„Друг път той /Паскалев/ ни озадачаваше с това, че думата „толерантност“ в България не била позната: „Сравнете българския парламент с другите...“*²⁷ Ето и уният търновски духовен пейзаж в спомените на Мешекوف:

Нито дори социалистическият дом и хората му, които по това време, и в еснафската среда като в Търново, бяха малко по-съживени, отколкото самите еснафи от улицата, и то съживени от един идеал на бъдещето, което обаче не бе чувствувано от нас непосредствено. Нито тая нова обществена класова организация /.../ не можа в онзи „дребен“ момент да завладее изцяло и пълно ума и сърцето ни с идеала на социализма. Малцината гимназисти, които бяха уж намерили пътя, животворческия идеал, социалстващите между нас, действително печелеха всичката наша симпатия зарад препирните си с „учителя“ върху марксизма /.../ **Но най-много социалстващите между нас ученици ни разочароваха от социализма.** (ЛП, с. 94-95)

²⁶ С. Гунчев. Развала в училището. – Църковен амвон, №2, апр. 1908, с. 6-8; №3, май 1908, с. 2-3.

²⁷ И. Мешекوف. Ляво поколение. /1934/ – В: Есета. Статии. Студии. Рецензии. С., 1989, с. 95 (по-нататък страниците на цитатите от студията – в текста)

²⁵ Демократически преглед, год. VI, 1908, кн. 6, с. 648.

Тук тъмните тонове са състени; писаното от Мешков като всяко писане също следва свои конвенции и също подбига тенденциозно факти и реалии. Когато например говори, че през 1910-11 г. в гимназиалната библиотека още няма книгите на П.П. Славейков и П. Ю.Тодоров (ЛП, с.93), очевидно за да засили внушенията за „вазовска“ обехтялост, той пропуска да отбележи наличието на списанията и сборниците „Мисъл“. Фактът обаче е документиран от инвентарен номер и печат на гимназията „Св. Кирил“ върху всички броеве. По техните страници личат и физически силни следи от тогавашно четене, което другояче освен като „стръвено“ не може да бъде определено.²⁸ Скромна илюстрация за предимствата и недостатъците на предпочетения от нас биографичен подход, който сигурно еднакво би разочаровал и позитивиста, и деконструктивиста в техните биографски амплот: въпросът „социалист ли е бил Славчо Паскалев?“ никога не може да получи и няма смисъл да получава окончателен отговор, дори ако сме сигурни, че е гласувал за някое от социалдемократическите партийни разклонения (или за възприемана тогава като доста леви радикалдемократи с 15% от членовете си-учители)²⁹. Дори ако-без предвзетост! – в някой търновски архив случайно открием неговата членска карта в БРСДП (т.с) с платен внос, или пък попаднем на полемична брошура, в която той последователно оборва ценностния фундамент и идеологическата перспектива на социалистическата доктрина от аристократични, еснафско-чорбаджийски, културно-елитарни, консервативни, либерални, религиозни, конформистки, моралистички, националистични, снобско-гендистки или дори от някакви алтернативни социалистически позиции, изповядвани като „единствено правилен, автентичен и неопорочен социализъм“. Тази дума в неговото време смътно е означавала много неща.³⁰ И същевременно нищо конкретно не е озна-

чавала между звъна на учителските китари и мандолини, настроени привечер за сантиментални романи по стихове на С. Надсон, и догматичните реферати за „разрушението на стария свят“; между хуманното състрадание към „бедните страдащи братя“ и фанатичното обричане на възвисяващия ленински, троцкистички, сталински, прототалитарен, конспиративен, терористичен и социално насилствен вариант за практическа реализация на марксистката утопия... Нищо от това не може да бъде установено с абсолютна прецизност като единствен и автоматично действащ механизъм за идентификация между човека и идеологията. Никога не може да се посочи битово – социалния контекст, събитийната сцена и точното психологическо равнище на такава идентификация. Ето защо въпросът, дали близък или далечен е бил на социалистическите идеи Славчо Паскалев, може да има изключително значение само за мемоаристи от далечното или за манипулатори от най-близкото минало.

Биографиите на неговите ученици-социалисти са различни. Повечето от търновските гимназисти – най- яркият пример е Иван Мешков, образно казано, завинаги остават „при идеала“. Поради това и самият Мешков, по признанията на самите комунисти на времето, е възприеман докрай като „бяла врана в комунистическите среди“.³¹ Пак от социалистическите кръжовци в Търновската гимназия обаче (в които според цитираната вече биографска фалшификация Славчо Паскалев „е участвувал“), през 1907 г. излиза един от най-зловещите привърженици на терористичния курс в т.н. Военен център на БКП (т.с.) през 1920-25 г.). След това прави кариера като важен задграничен агент на НКВД с дипломатическо прикритие „по коминтерновска линия“. Фактът, че благополучно оцелява и служебно напредва през чистките от 1937-39 г., обяснява ако не всичко, то много. Тук ще го споменем само с българските му инициали С.П.К. и с „политическото“ му име – като Александър Петрович Сергеев. То му е дадено в СССР, където от 1935 г. до 1949 г. „чисти“

²⁸ В момента поредицата е притежание на Библиотеката на Шуменския университет.

²⁹ Вж. С. Костурков. Левите партии според годишните им отчети. В: Демократически преглед, год. VIII (1910), кн. 7, с. 829.

³⁰ Кому от нас – пише Мешков – не е позната оная тайнственост около името на Максим Горки и неговите книги: „На вънното“, „Еснафи“ и гр. – черните блузки с пискюли, дългите коси... – всичко, що тъй нарушаваше еднообразието и пустотата на класа и на улицата.

„Социалист“, „анархист“, „толстоист“ – това бяха нови думи, въшебни, примамливи, които ни отвещаха – навярно! – към някакъв „нов живот“, красив, висок... (ЛП, с. 90-91).

³¹ С. Султанов. „Аз съм дискриминиран автор“ (предговор към: И. Мешков. Есета. Статии. Студии. Рецензии. С., 1989, с. 55).

безпощадно кадровия състав на Коминтерна и по-късните му структурни останки от съмнителни в предаността си към Сталин български и чужди комунисти. Ясно е какво означава през 1946–49 г. и паралелната функция на „Сергеев“ след завръщането на Г. Димитров в България – „отговорник за връзките на КПСС с БКП“, и че в София тогава нищо без знанието на този „отговорник“ не би могло да се случи. Смъртта „от удар“ постига „Сергеев“ на средна възраст в Москва. Това става през 1950 г.. Тя (след горчивата югославска поука за Сталин) е особено известна с кадровите катаклизми сред репресивния апарат и задграничната агентура. „Сергеев“ умира точно в деня, когато трябва да отпътува от московското летище като новоназначен посланик на НРБ в Пекин. Има поводи, за да се предполага, че в динамиката на сталинските цикли, която ритмично превръща палачите в жертви, този път е дошъл редът и на някогашния увлечен от социализма търновски гимназист „Сергеев“.

Това отклонение е оправдано не за да доказва, че Славчо Паскалев не може да отговаря за политическите еволюции на своите възпитаници, някои от които стигат и до официалния статут на фанатични сталински езекутори. В едно от полетата на неговите високопрофесионални и граждански ценени занимания-библиотечното дело, социологията и педагогиката на четенето (на които ще се спрем по-подробно) той коректно отбелязва, че понякога в ученическите дружества се декламират стихотворения „със социалистическа окраска“. Паскалев обаче наблюдава и деградацията на интелегента, който е сковал духовния си кръгозор в догмите на „злободневната брошурка“

Познавам образовани хора, адвокати, учители, лекари, инженери, – бивши членове на ученишкото дружество, срещу чиито имена в библиотечния раздавателен каталог стоят книги като Гетевия Фауст, Шекспировите драми, **логиката на Миля, съчиненията на Спенсера, Бокля, Маркса, Тена**, романите на Тургенева, /.../, **и които днес задоволяват духовните си потребности с /.../ някоя ефтина ефимерна брошурка на злободневна тема.**³²

³² Сл. Паскалев. Ученишко дружество при гимназията „Св. Кирил“ (Към историята на Търновската мъжка гимназия. В: Годишник на

Паскалев ясно наметва за партийно-пропагандната природа на жанра „брошурка“. По това време „брошурка“ се налага като пренебрежителен синоним на ефимерна социалистическа и партизанска (в тогавашния смисъл) литература изобщо; „*Спиро Гулапчев имаше книжарница за червени брошури*“³³ – пише в спомените си Кирил Христов; „*аз се считах вече за един убеден позитивист, оформен марксист и фанатичен атеист. Последното не толкова от **аеки брошури**, каквото на времето беше популярното изложение в „Християнството на съд пред социализма“, отколкото под влиянието на Бюхнера в тиналото и на Дарвина...*“³⁴ – отбелязва в своята „Духовна автобиография“ и Ив. Радославов. Цитираният Б.Тричков в своя социологически анализ от 1910 г. на отнoшенията „писатели-публика“ и четенето при различните групи (интересно е, че д-р Кръстев му възлага тази тема като студентска курсова работа), също определя като предпочитана от гимназиалните политически активисти и толстоистките „брошури“ заедно с „някоя популяризация на Дарвин.“³⁵ Много показателен обаче е самият подбор на четиримата философи, които са привличали очертаната група гимназисти. Тези мислители не са месии на „модерните болезнени души“ – Шопенхауер, Ницше, Бергсон, Вайнштер и Куркегард. Не са Бакунин и Кропоткин – иконите на черноблузите и дългоси търновски анархисти. Те също призовават да се руши „старото“ и да се ликвидират крепителите му, но тяхната разрушителна идеология и практика в името на абсолютната свобода е насочена тъкмо срещу върховната ценност и смисъл на социализма – всемогъщата държава с нейния тотален контрол и насилие върху човека (нещо, което самите български анархисти ще изпитат трагично на собствен гръб, когато след 1944 г. пълният затворите, концлагерите и масовите гробове на социалистическа Бъ-

В.Търновската държавна мъжка гимназия „Св. Кирил“ за учебната 1907-1908 година. Година дванадесета. В. Търново, Печатница на Х. Т. С. Фъртунов, 1909. Неофициален отглед, с. XVII

³³ Цит. по С. Каракостов. К. Христов за себе си. Историколитературни анкети. С., 1943, с. 29.

³⁴ И. Радославов. Спомена. Дневници. Писма. С., 1983, с. 40.

³⁵ Б. Тричков. Нашите писатели и нашата публика..., с. 188.

гария). Четиримата философи, чиито идеи някак податливо и логично са редуцирани до „брошурки“, се оказват именно емблеми на социалния детерминизъм, на позитивизма и на революционния материализъм – включително и самият Маркс. Така доста проникателно във времето на разрива между „тесни“ и „широки“ Паскалев (човек на интелектуалното „ляво“) прави ясна разлика (в статията си за Ст. Михайловски) между „напредничави елементи на нашата интелигенция“ и „крайна левица“³⁶. Така той констатира същината на важен за XX в. проблем, който точно 50 години след цитираните редове, между „парижкия май“ и „пражкия август“ на 1968 ще разтърси до основи левите елити в свободния свят и марксистките дисиденти – на Изток от Стената – „интелектуален или инструментален марксизъм?“

С отпечатъци от различни политически конюнктури тази дилема присъства и в българската литература. В романа „Иван Кондарев“ от родения в Търново през 1907 г. – във върха на Паскалевата кариера там – Ем. Станев звучи песимистична интелектуална прогноза за социализма и комунизма. „Новото учение“ се превръща от хуманен протест и романтичен идеал в директива на омразата, насилието и терора. С пространствената условност на „град К...“, тази прогноза от романа се произнася пак в Търново. Чуваме я в хола на заможната старинна аристократична (по търновските стандарти) къща на образования в Европа учител по литература Антон *Георгиев*³⁷. Той напълно съвпада биографично като връстник, колега и съименник по презиме на Славчо *Георгиев* Паскалев!). Учителят, до когото вече са стигнали сведенията за зверствата на лениновата ЧК, спори с един мрачно обречен на комунистическата идея свой бивш ученик от гимназията, който някога е бил във възторг от обаятелния си учител. Това е Иван Кондарев, също вече избрал учителската професия. Подобно на Славчо Паска-

лев учителят Георгиев е описан като словоохотлив, духовит, малко снобеещ, скептично дистанциран, но и толерантен наблюдател на различните младежки политически радикализми, докато са на думи. Георгиев е „естет“ (точно такава укорителна реплика към него отправя Кондарев), а в спомена на С. Коледаров Паскалев е характеризиран като човек „зает със своята естетика“. Учителят от романа на Е. Станев е полиглот, а сред езиките, които владее, специално е посочен английският. Това е доста рискована реалия, ако авторът няма поне сведения за някакъв действителен прототип, тъй като в България през първата четвърт на XX в. учители и учителки с добър английски, се броят дословно на пръсти. Един от тях е именно Славчо Паскалев. Като него Георгиев превежда от английски в тонични стихове на О. Уайлд, и леко заядливо ги препоръчва на Кондарев като „интересни от твоето комунистическо гледище“ (*„Интерия на глинени крака е нашето островче// не са му вече скъпи гордост и благородство...“*). Освен това учителят Георгиев е представен като изключителен библиофил, а библиотечното дело е една от високо ценените дейности на библиофила Славчо Паскалев. Георгиев притежава богата библиотека, която щедро предоставя и на читатели с радикални убеждения (комунисти, анархисти). Наставникът прави това с благородната, но нерационална надежда, че вечните ценности на хуманизма и естетиката ще излекуват този тип надъхнати читатели от ожесточението и кръвожадността на политическата арена. Интересна реалия към библиофилската модерност на Георгиев: той настоячиво препоръчва Чехов като „лекарство“ на отчаян анархист, терорист и убиец, а точно през 1916 г.в САЩ – т.е. няколко години преди загрижените му „книголечителски“ жестове към политически, и както е в романа – същевременно физически „болни“ читатели – е публикувана първата интегрална научна теория за „библиотерапията“ (книголечението). Тези идеи откриваме и у Паскалев и за тях ще стане дума по-нататък.

Много са междутекстовите паралели от „Георгиевата библиотека“, които свързват „Ляво поколение“ и „Иван Кондарев“. Те са особено силно изразени в образа на влюбения в модер-

³⁶ С. Паскалев. Стоян Михайловски. – Демократически преглед, год. III, 1905, бр. 12-13, с.285-87.

³⁷ Догадките за прототиповете в „Иван Кондарев“ са отделна тема. (Вж. напр. Х. Медникаров. Град Елена и прототипове от Елена в романа „Иван Кондарев“. – Литературна мисъл, 1980, кн. 7)

ната литература и отдаден на „декадентските“ книги и умонастроения гимназист Колю Рачиков.

До него лежеше английски речник Какво сте се зачели? Уайлд. Оскар Уайлд, момко/.../ Той обърна няколко страници и тутакси започна да превежда (Е. Станев. Иван Кондарев, Т. 1, С., 1979, с.41) Някога ни учехте на същите естетически бълнувания с поезията на Пенчо Славейков, макар че те бяха толкова реакционни и унили...(с.42) ... всички велики умове се деляха на две категории: в първата категория попадаха писателите и философите, чиито книги носеха печата на безумието (те бяха истинските геници, прозрели страшната и гола истина на живота...) а във втората категория влизаха „старите, които под влияние на християнството проповядваха еснафски идеи, говореха за някакво разумно начало в живота, за Бог за нравственост и други такива работи... В тая категория Колю поставяше всички класици, които се изучаваха в гимназията от Омира до Иван Вазов („казионен поет в сиво„), а в първата влизаха Арцибашев, Хамсун, Уайлд, Шибишевски и други, т.е. истинските геници, които осмиваха всякакви добродетели и богове и показваха „ирационалното начало на живота и пълния банкрут на разума„... Техните книги Колю четеше с неутолима жажда.. (с.76-77)	Той /Славчо Паскалев/ знаеше руски, френски, немски, английски, испански... В клас е чел в оригинал образци из цялата западноевропейска литература... (ЛП, с. 92) Говори ни за Пенчо-Славейковата поезия, за която първ път чувахме от учител (в учебника по българска литература тя още не се разглеждаше (ЛП, пак там) Във Вазовата патриотическа поезия /.../ не се чуе прибой на прометеев дух и чужда ѝ е дълбината на съвременните философски, нравствени, естетически концепции за света и бъдещето на човечеството (ЛП, с. 135) Гимназистът не признаваше и не четеше българската поезия ...Затова пак от ръце в ръце се разхождаше и жадно поглъщаше от нас модерната преводна поезия: „Ното sapiens” и „De profundis” от Пишибишевски, „Гнило общество” от Октав Мирбо и др., /.../ Бодлер, Метерлинк, Пишибишевски, Тетмайер, Хамсун, Уайлд и др. станаха любимите писатели на поколението ни. Но тая поезия на „мировата скръб” и тая декадентска поезия – от своя страна – подхранваха и развиваха до крайност болезнените и вече извратени чувства и инстинкти.(ЛП, с.99)
--	--

Ако някоя книга не можеше да се намери никъде, Колю Рачика отиваше да я поиска от учителя Георгиев. (с. 77)	...Та нали не беше още „наредено” да се преподават в клас новите ни поети! ...и тях също нямаше в гимназиалната библиотека – те бяха там „недопустими”. Тях може би ги е имало в градската читалищна библиотека (дето също работеше Славчо Паскалев) (ЛП, с. 93)
---	---

Несбъднатото културно лидерство и неговата легитимност

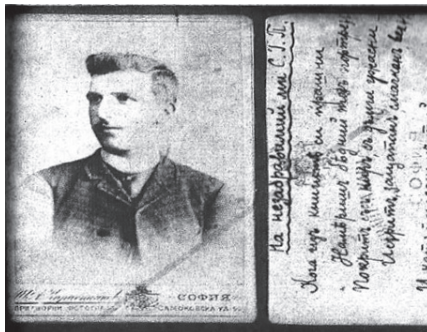
Интегралният аристократизъм в домашен бит, облекло, маниери и стил на поведение на Паскалев е качество, което изобщо крайно рядко звучи като сериозен комплимент за български литератор, ако изключим задължително изтъквания „духовен аристократизъм” на Алеко Константинов. Освен аристократизма биографията на Славчо Паскалев съчетава двете върховни „еманационни” линии на духовния опит от възрожденското и националноосвободителното минало. Съпругата му Христина Загорска е племенница на В. Левски. Братът на Христо Ботев – Кирил през 1890 г. му подарява портрета си с надпис „*На незабравития ти Сл. Г. Паскалев*”.³⁸

От 1893 г. е запазена и друга снимка с посвещение „*На незабравития ти С.Г.П.*”. Тя е на Кирил Христов. Неговите пътища се пресичат с Паскалевите в Търново, в София и в Лайпциг. До фотографския си образ К.Христов написва две четиристишия. В тях покрай стандартните клишета на този род приложна лирика, практикувана тогава масово, мотивът за самотника над прашните книги е биографична реалия за Паскалев. А тъжен

³⁸ Цитираме сведение в сб. Бележити търновци..., с. 392. Този документ ни е недостъпен. Не са известни и трудно могат да се предположат поводите, при които офицерът Кирил Ботев (тогава началник на Военното училище) е подарил портрета си на 18 години по-младият от него Паскалев с посвещение, подказващо близко познание.

парадокс е, че Кирил Христов, който цял живот твърди обречено, че е „арсенал на хиляди болести“ и кокетура със смъртта, ще надживее своя връстник, съученик и приятел С.Г.П. точно с четвърт век:

*Кога под книгите си прахни,
намериш бедний тоз портрет,
покрит със кир, с дамки ужасни,
изтрит, зацапан, спачкан веч,
И кат' погледнеш туй изчезло,
от паметта ти веч аице,
тогаз спомни си ти за мене,
за мойто аlobящо сърце.*



Славчо Паскалев е, може би, най- положително откроен сред всички български литературни съвременници на Кирил Христов, които поетът (с известния си характер!) е склонил да увековечи в своите мемоари:

(...) в нашия „кружок“ (още не кръжец)... участвуваха редица големи кандидати за слава. Преди всичко Славчо Паскалев, който като шестокласник бе печатал разкази и в „Ден“ на Янко Сакъзов, и в „Мисъл“, и когато пазарджишката „Лъча“ на Величкова бе посочила като бъдещ голям писател (това сигурно би се оправдало, ако този необикновено даровит момък не бе заболял от опасна нервна болест, която го унищожи.) В нашия „кружок“ беше и синът на Бачо Киро, Любен, също рано загинал от друго нервно разстройство, и многообещаващият поет Никола Милков /.../ и Ст. Чапрашиков, който употреби върховни усилия да запази Славча Паскалев.³⁹

Този биографичен ореол много озадачава. В каква степен Кирил Христов си спомня Паскалев чрез актуалния за описваната епоха стереотип на „талантливия неврастенник“ (паралелът

със сина на Бачо Киро, на когото Славчо Паскалев посвещава своята алегорична приказка „Сънят на гъба“-ще говорим за нея след малко – дискретно усилва контраста между възрожденското „здраве“ и модернизмката „болезненост“ с пенчославейковата генеалогия „баща ми в мен“)? И доколко заболяването действително е прекъщило едно блестящо литературно бъдеще, което убедено предричат всички? От какво бъдещият виден български дипломат от кариерата Стефан Чапрашиков е успял да спаси Славчо Паскалев? Досега неговият образ премина през нас в три твърде различни мемоарно-биографски версии – „социалистът“, „аристократът“ и „белязаният“.

За всяка от тях се намери и „фалшифициращо“ опровержение. Има и още една версия, но засега нека да продължим със сигурната фактология. Славчо Паскалев завършва Софийската мъжка гимназия, следва в Лайпциг и в Берн. Според практиката на тогавашната учителска мобилност той работи в Карлово и в Сливен, а през 1906-1913 – в Търновската гимназия, където преподава „философските предмети, немски език и литература.“⁴⁰ Умира на 28.1.1919 като гимназиален учител в Пазарджик. Онези, които се осланят само на Интернет обаче, няма да намерят там негова стандартна биография. Появява се името на Хаджи Славчо Паскалев, роден в Търново около 1807 г. и починал пак там на 27 май 1893 г. Точната родствена връзка между двамата съименници не ни е известна. Изглежда най-логично Хаджията да е е дядо на Славчо, но във всеки случай никой от петимата сина на Хаджи Славчо не носи името Георги. Нищо не знаем за семействата на трите му дъщери с особените имена Ламбрини, Зафрица и Ламбуша. Герой на много градски легенди, одумки и анекдоти, Хаджи Славчо според тогавашните, а и по-късните мерила за богатство е приказно богат търговец и щедър търновски дарител. Той рисковано се впуска в най-разнообразни стопански, лихварски и търговски инициативи. Синовете му през 1892 г. с наследения капитал основават пивоварната в гра-

⁴⁰ Юбилеен сборник 125 години Хуманитарна гимназия „Св. св. Кирил и Методий“, Фабер, 2005, с. 84.

³⁹ К. Христов. Затрупана София. Спомени..., с. 34-35.

да. С предприемаческия си нюх към „модерните“, „декадентски“ стоки Хаджи Славчо Паскалев сякаш с нещо предвещава търновския „бел епок“ още преди Освобождението: известно е, че той започва да произвежда първите български цигари фабрично „по американски терк“ с името „Комета“ (предчувствие за Халеевата, очертала през 1910 голямото признание на Славчо Паскалев като критик?). Марката „Комета“ обаче подозрително звучала на турските власти като „комита“... Като че ли отново текстът на културата е очертал траекторията на живота, хвърляйки щрих към ценностните конфликти и личностни антитипи, които е завещало Възраждането: *«поет - или търговец?», «богат - или образован?», «литература - или търговия?»*⁴¹. Интересно е, че и в началото на 1910 г. пренията по тези нравствени дилеми продължават по страниците на „Демократически преглед“. Това е списанието, в което същата година Славчо Паскалев ще публикува статията си за романа на М.П. Арицибашев „Санин“, прославила го като критик. Но в първия брой Т. Влайков е принуден да полемизира с анонимен автор, който в друго издание обвинява образованите в чужбина български интелектуалци в разни грозни грехове, между които и заради това, че „всякой е продал душата си на различни страни – единият се продал на парите, други и трети – на откраднатите програми...“⁴² (патос внушава и алитерацията *„продал – пари-програми“*!) Нов момент е, че според анонима кариеристът „за пари“

⁴¹ Трафарет във възрожденската поезия у Вазов (*«Знаях как се той гневеше, // някой път в тефтеря свой // твои песни кат свърше - / буря! Гръмоте безброй! / / Син-търговец той мечтайше // с трезвен ум, в ползеш труд // да се впусне - ах, той знайше: // песня носи глад и студ!»*), Пенчо Славейков, „българановците“ и някои от символистите. Алтернативата „стихове или пари“ изчезва в сериозната лирика на 20-те години на XX в. в търсенията на друг тип социализация и ценностни конфликти, а в нехумористичната българска поезия оттогава до днес се появява рядко – и то в произведения с конвенционално зададен ораторски и морализаторски тон като «Турада» на Ив. Динков (*«... че стихове секал поетите, тъй както се секал монетите...»*)

⁴² Вж. интересен коментар на спора: И. Еленков. Родно и ясно. С., 1998, с. 69.

и агентът на идеологически „програми“ като интелектуалци са еднакво безполезни в българската действителност и общество, което се пита „Къде ви е вам тогава интелегенцията?“

Друго много знаменателно просопографично съвпадение предлага фактът, че само 6 дни след Славчо Паскалев – на 7 май 1874 г. и също в Търново се ражда Йордан Маринополски. Това е критикът, който придава нещо много съществено за културния ореол на 1910 г. със своята полемична книга „Критици. Отзиви на един читател за г-р К. Кръстев и Пенчо Славейков“. Маринополски надживява Паскалев само с 5 години.

Мешекон загатва „сдвояването“ Паскалев – Маринополски. Двамата и според техния ученик и мемоарист Ст. Коледаров „взаимно се допълваха“⁴³. За общото у тях Мешекон се позовава и на авторитета г-р Кръстев:

Говори ни за Пенчо-Славейковата поезия, за която пръв път чувахме от учител (в учебника по българска литература тя още не се разглеждаше). Говори ни за нейните художествени достоинства. Говори ни за книгата „Критици“ на Йордан Маринополски, която току-що бе излязла и с прещенките в която Славчо бе съгласен. Говори и за „писателстващите“ ученици между нас, присъстващите... Това бе всичкият задушевен колективен просветен живот, който преживяхме през цялото си ученичество.... Но колцина бяха учителите в нашите гимназии – **културни, силни духом личности и истински възпитатели като Славчо? Д-р К- Кръстев в една беседа с пишещия ги изброяваше на пръсти: „Славчо, Маринополски, Врабчев“**... След смъртта на Славчо Паскалев същият г-р К. Кръстев се изказваше за него тъй: „И с малкото си работи, които напечата приживе, той доказва, че притежава ум, характер, дарование, с които непременно щеше да застане начело на интелегенцията ни. Но на това по-пречи неговата почти престъпна скромност.“ (ЛП, 92; 105)

Озадачава не само краткият хронологичен отрязък между датите 28 януари 1919 г., когато умира Славчо Паскалев и 15 април на същата 1919 г., когато умира самият г-р Кръстев.

⁴³ Ст. Н. Коледаров. Из младежките ми спомени..., с. 19.

Мешеков свидетелствува именно за тези 75 дни, през които „същият г-р Кръстев се изказваше” (според граматичния вид на глагола – многократно!) за критическото наследство на Паскалев. Неизвестно къде, кога и пред кого друг г-р Кръстев е оценявал посмъртно своя по-млад колега. Много по-важно обаче е, че г-р Кръстев се появява дословно в предсмъртния си ден и условно на гроба на Паскалев, не просто като „поредния в дискурса”, а като свръхавторитетния говорител на своята епоха. Тя вече изчерпва интелектуалните си и художествени сили в раздвоението между ницшеанските метафори за „Свръхчовека”, „Избраника”, „Единия”, „Жреца” „Месията” и нашите практически нужди от „духовен водач на интелигенцията” и „културен строител”. Д-р Кръстев и други българи като него не престават да го търсят и след смъртта на П.П. Славейков през 1912 г., сякаш повтаряйки през тежките години, които я последват, събоносния му въпрос от „Кървава песен”:

...Вас питам: може би че вие знаете – ге го?⁴⁴

И се оказва, че накрая са намерили този водач – вече мъртъв, отишъл си без време като другите трима от „Мисъл” и броени дни преди да си отиде завинаги самият г-р Кръстев. Водачът е останал неосъществен – като повечето им блянове в българската действителност, но поне признат чрез културното дело на Славчо Паскалев и наречен с неговото име. Само че много отдавна преди г-р Кръстев да го посочи, някой друг го е видял в ролята на духовен водач. През май 1893 г., вдъхновен от алегоричната приказка на Славчо Паскалев „Сънят на дъба”⁴⁵, Н. Възвъзов пише стихотворението си „Дъб”. С посвещение „Сла. Г. П-ву”, то цялото е изградено върху преки междутекстови цитати и реминисценции от Паскалевата приказка (пасажите отгласно):

*Сред храстите ниски и буки високи
израствя бе дъб във голяма гора,
и скоро разпери клонове широки
на разни дървета в самата среда.*

*Кой знае по какъв каприз на
съдбата той беше попаднал тук,
сам, уединен, в сред тия чужди
на него дървета и храсти...*

*И те го изгледаха злобно, сърдито,
кат пръскаха хули на него безчет,
и храстът ниско, в нозете му свито
със бука високий гъчеше навред.*

*... те го гледаха никак
подозрително... в часовете на
унието му се подиграваха
саркастично с него..*

*Но дъба там гордо стои без да тигне,
расте той безспирно на дъж и на шир,
и бърза да може по-скоро да стигне
във друг, по-достоеен, величествен тир!*⁴⁶

*Изведнъж дъбът порастна,
стана висок, гордите букове
бяха сега джуджета пред него...
той погледна нагоре...и се
пренасяше в тоя чуден тир,
гдето царуваше свободата...*

Тази междутекстовост може да бъде анализирана и по-подробно в няколко логични интерпретаторски линии, които пряко подсказва стихотворението. Изключваме от тях единственият коментар на Паскалевата творба, с който тя е почетена в новата българската литературна история – че в „Сънят на дъба” „социалистическото бъдеще се тълкува със средствата на романтизма, а не на реализма”⁴⁷ (?) Опора на един анализ дават видими още силната „възрожденска” палинодийна връзка в лириката по модела „текст – пряка поетическа реакция на друг текст и пряко адресиран до неговия автор” („Пейте, Славейкови!”); семантичният ореол на най-популярната творба на Хайне, руският ѝ превод като „На севере диком стои одиноко..”, „Борът” на Вазов и българската стабилизация на 4-стъпния амфибрахий като емблема на сериозната и баладичната поезия. В „ботаничния код” на „Дъб”-а обаче има нещо особено. Алегорична автоидентификация у Паскалев и персонифицирана алегория в посве-

⁴⁴ Цит. по: П.П.Славейков. Кървава песен. Част II, С., 1911, с. 102.

⁴⁵ Публикувана в: Д е н, 1892 (декември-януари), с. 580-590.

⁴⁶ Публикувано в: Д е н, 1894, кн. 4-5, с. 359.

⁴⁷ В:Периодика и литература. Т.І (1877-1892), С., БАН, 1985, с. 580.

теното му стихотворение, дъбът и в двата текста носи нещо от знаците си в митологичните традиции⁴⁸. Той се появява като жилище на боговете, декор на ритуалните жертвоприношения и вълшебствата на Мерлин у келтите, библейско дърво на гордостта и високомерието, материал за Христовия кръст, римски и германски символ на твърдост и войнственост, който впрочем украсява до ден днешен офицерските петлици, пагони и ордени. Има още едно символно „призвание“ на дъба. То също е осветено от митологията – да бъде най- привлекателната мишена на мънниците и да им устоява, но дори поразен, разцепен и обвъзлен да не губи своята символна мощ, и както в най-известния цитат от Фр. Ницше, „всичко, което не го убива, го прави по-силен“. Това дискурсивно значение доминира в двата текста. Допълнително го усилва налагащият се през 90-те години на XIX в. психологически и културен стереотип за сблъсъка между високите пориви на самотния талант и враждебната социална среда по цялата йерархия отгоре (където е властта и враждебния елит), надолу (където тъне в „битпазарските“ си вкусове „сганта“). В известните български реалии тази антитеза (която се персонифицира главно от П.П. Славейков) има много варианти, включително и комично-конюнктурни; понякога зависи от това, дали партията на „гордия талант“ е на власт, или в опозиция и дали той самият не заема висок пост; стиха, запратен с гневна патетика едновременно срещу „бездушните мъгли“ и „властниците световни“ от „мира сега“ развиват като общ топос и авторска поза, и Вазов, и социалистическо-пролетарската, и народническата, и модернизистката лирика, а го намираме дори и в синдикалната поезия на келнерското съсловие (!). Но особеното е, че в това общо говорене един текст достига рано изгражда върху писаното от Паскалев и неговата личност ореола на интелектуален месианизъм. То постоянно е изтъквано и у Мешеков, след като с ясен личностен намек за П.П. Славейков той споделя в парадокс разочарованието си от „*всевиждещите поети-саети водачи*“ (ЛП, с.123).

⁴⁸ Вж. Растения. В: Мифы народов мира. Т II, М., 1982, с. 370.

...Той, който единствен в гимназията и в целия еснафски град ни внуши пълно доверие и бе повел ума и волята ни към по-високото (ЛП, с. 105)

„Несторът“ Паскалев повежда и дословно учениците си по реален физически маршрут сред природата на тяхната първа екскурзия. Инициативата му ги зарадва приблизително по същото време, когато в Търново се учредява първото туристическо дружество и когато самият туризъм като хоби бързо придобива културен престиж сред важните знаци на българската модерност:

...За 4 учебни години само една екскурзия правихме, и то като ученици едва в VII клас – в края на ученичеството и в близката околност... **Все пак и такава, и пак благодарение на Славчо Паскалев, тя остави дълбоки следи в младите ни умове, жадни за интимна и жива наука.** ... (ЛП, с. 92)

Вече в един по-разгърнат и емоционално приповдигнат насаж образът на Паскалев се появява в спомените на Мешеков с типични пенчославейковски шрихи. Те изострят контраста между „изключителната, силна надарена и благородна личност“ и „еснафски сивия социален фон“.

В тоя момент на беден социален и политически живот в България нас можеше – в **еснафската** и в училищната среда – да ни завладее, да ни спечели доверието и ни държи в обая само нравствено силната, борческа личност с обширните ѝ познания, с дарбите ѝ, но главно със силния борчески характер. Само такава личност се изразяваше релефно на общия сив фон... Имам наум Славчо Паскалев. /.../ нашият единствен истински възпитател /.../ Въздействието на Славчо върху гимназистите беше грамадно, макар и неусетно. Той бе една личност със страстен темперамент и смел характер. Той презираше невежеството на „образования“, неговата гребнавост, малодушие, подлост – дори когато идеше от колегите му, от писатели и общественици. И всякога това – в клас, пред учениците, при всеки по-

вод, който му дава учебната материя!... Със своето искрено и в обич презрение, всякога буйно у него поради обширните му и строги интереси, той ни импулсираше и зовеше към по-високото. Всяка негова негодуваша реч за отделна и еднолична наша или чужда грешка ние я възприемахме като обща на всички ни. И нашето прислушване в неговите вдъхновени от „святата злоба“ думи бе съпроводено със страха за себе си, но и с потайна радост, че като се осмива слабостта у теб, открива се перспектива за силното, благородното. (АП, с. 106-107)

Паскалев е способен да съзре и „божията искра“ в първите стихотворни опити на своите ученици.

... ще приведа нещо от писмото на Славчо до един негов ученик от 1911 г.: „...Работете. И всичко останало ще покаже времето. Ако у вас има божия искра, каквото и да стане, тя няма да угасне. Работете.“ Такива учителски напътствия за „труд“ и за „божия искра“ тогава имаха решаващо значение за нашето възпитание. (АП, с. 106)

В годината на най-големия успех на Славчо Паскалев като литературен критик амбиции за лидерско новаторство звучат и в „борбения“ предговор на Йордан Маринополски към „Критици“:

Аз излизам пред публиката с радостното съзнание, че вземам участие в една борба, която литературната ни история ще отбележи като пробуждане от дълъг, изпълнен с лоши привидения, сън. Поздрав на съратниците!⁴⁹

Сам отначало много близък до народническите идеи, Маринополски дискретно полемизира с антиинтелигентския социален патос на българската литература – особено в нейната ирационална и крайно рядко приглушавана омраза към града и всичко градско. Видимо без високо мнение за позорската същност на внесения от Русия ритуално инте-

лигентско покаяние и самобичуване „пред народа“, критикът също очаква да се появи културният изразител на градската интелигенция.

С какво може да се обясни този развоене в литературата ни? Защо образованите българи се осмиват, а за простия народ се разказва с такава симпатия? Кой знае! Може би нашата интелигенция е гангренизалата част на народното тяло, може би тя отравя народния ни организъм. Може би здравето в живота на народа вирее изключително в село... Може и да не е така. Може би голяма част от интелигенцията ни понася тежко мъченичество, но още не се е родил такъв силен талант, който правдиво да изрази неясните стремежи, лутанията на тая интелигенция.⁵⁰

Още през 1905 г. обаче Маринополски е отказал да признае тази висша роля на своя някогашен приятел и състудент от Лайпциг П.П. Славейков. Причината ще посочи 5 години по-късно. Тя е непоследователността, която „Жрецът-Воин“ демонстрира във възгледите си за връзките „творец-публика“ и „творец-държава“. Опортюнистско според Маринополски обаче е и социалното поведение на Пенчо Славейков. Без особена морална разлика с прословутите пенсии на И. Вазов и Ст. Михайловски (които коментира и Славо Паскалев в силния си критически етюд върху Михайловски от 1905 г.)⁵¹, той безпринципно погажда в някои моменти ницшеанското презрение над „владеещата сган“ с директорските постове, филипиките срещу руските „черносотници“ с държавната командировка до Москва („с по 70 лева дневно“) и участието в техните приеми, апологията на хуманистичната култура с казионни призови за война. Това преди, през и след юни 1910 г. по повод на Славянския събор ехидно му натякват както ИВ. Вазов⁵², Ст. Бобчев и А. Страшимиров⁵³, така и балансиращите издания в

⁵⁰ Й. Маринополски. Разкази от Елин Пелин. В: М и с ъ л, год. XV, 1905, с. 137.

⁵¹ С. Паскалев. Стоян Михайловски. – Д е м о к р а т и ч е с к и п р е г л е д, ... с.285.

⁵² И. Вазов. Събрани съчинения. В 22 тома. Т. 20, С., 1979, с. 385.

⁵³ Характерно заяждане и с останалите от „Мисъл“ звучи в атаката

⁴⁹ Й. Маринополски. Критици. Отзиви на един читател за г-р К. Кръстев и Пенчо Славейков. Велико Търново, 1910, с. 3.

иначе крайно ожесточения вестникарски и обществен сблъсък между официалните панславистки русофили и радетелите за свободно славянско единение на интелегенцията против империалните кроежи и хегемонизма.

Но какъв тип несбъднато интелектуално лидерство г-р Кръстев е виждал у Славчо Паскалев? С какво съчетание от качества учителят и литературният критик „непременно“ би консолидирал българската интелегенция? Кои нейни кръгове? Накъде да я води? В конкуренция с кого? През катастрофалната 1919 г. България има своя провъзгласен Нарoden поет, под чието балкон на 27 ноември тя изплаква своята покруса от Ньой. Има авторитетни академични литератори като Ив. Шишманов, М. Арнаудов и Б. Пенев. Има и Т. Траянов, около когото „истинските“ символисти неуморно и с малко досадна апологетична монотония коват ореола на Демииург. Мяркат се също, макар и времето им вече да отминава, и болезнено амбициозни бивши претенденти за върховна власт над духовете, вкусовете и страстите като К.Христов, Ив. Ст. Андрейчин и А. Протич (също софийски съученик на Паскалев). Оставаеме настрана важния въпрос защо тъкмо литературен педагог и критик трябва да поведе българската интелегенция, а не например лекар или икономист. Може би, като възпитаник на немската мисъл г-р Кръстев е следвал шелингианския постулат за абсолютното превъзходство на литературата над всички други дейности на духа, интелекта и словото. Иначе съвсем вярно се е убедил, че Славчо Паскалев е

на А. Страшимиров: „... те са казионни патриоти... Пенчо Славейков е каравелист – партията му е още на власт, той я използва за нещо много патриотично: стана директор на театъра и зема командировка през няколко месеца с по 70 лева дневно. Петко Тодоров минава за радикал, но и той през пет години стамболовистки режим беше постоянен гост в кабината на министъра на просвещението и се ползуваше с богато платена синекура, с каквато се ползува и сега. А Петко Яворов е член на правителствения македонски комитет” (Цит. по: М. Кремен. Романът на Яворов. Част първа. С., 1970, с. 256) И. Мешев също вижда в „одържавявянето” един от факторите, които накарняват авторитетите на тримата приживе. (АП, с. 126)

човек с много висок интелектуален, професионален, граждански и морален авторитет. Менторът на „Мисъл” сигурно е оценил у търновския си колега един коректен и съдържан характер. Ценни личностни достоинства, които изтъкват в контраст с често истеричната суета, свадливост, славолюбие и опортюнизъм на българските литературни мегаломани, все едно дали „стари” или „млади”. Но ерудицията, талантът, вкусът и характерът не стигат, за да бъде някой посочен и „креиран” като културен водач – и то от г-р Кръстев – извън момент, в който трябва да се проявят изтъкнатите качества.

Нека ги съпоставим с една много характерна стилова извадка. Тя е от доминиращия стил на говорене и писане за „водача” на интелегенцията в частност и на народа в цялост. В своя есеистичен анализ на пенчославейковия индивидуализъм, иначе кабинетният като тип мислител проф. Спиридон Казанджиев заговарва в ритмизирана, озвучена с алитерации, възбена в етимологични фигури и дори римувана с хомойотелевтони (!) проза:

...За делото си той не води сметка с дни. За него той трупа векове градиво- трупа го и трепеливо чака. Той чака единия, който ще извади от мрак волята му и ще я яви на свят; който с плат ще разбие скалата на неговите тайни. За подвиг отреден, той ще вземе в своя власт народната воля- оная буйна страст, стихийна в пориви и безогледна в средства, която шествува победно в живота -че в нея пламък на творчество гори. От него сътворен-той него да твори!⁵⁴

Тази визионерска патетика при всички свои екстазни ефекти има два непреодолими недостатъка, ако лингвистите решат да я изследват от гледна точка на когнитивните структури и дискурсивните категории Първият комуникативен „шум” в цитирания пасаж е, че не се разбира кой, на кого и за какво в същност говори. През първите две десетилетия на ХХ в. в България, а и другаде по света откъсът може с абсолютно еднаква функционалност да бъде вмъкнат в литературната бележка на П.П. Сла-

⁵⁴ С. Казанджиев. Индивидуализмът на Пенчо Славейков. – З л а т о р о з, 1921, № 8, с. 485.

вейков за Ницше. Може да прозвучи в какво да е адмиративно есе или паметно слово за същия философ. Може да модифицира другите галиматии в „опуса“ на Д. Кьорчев „Тъгите ни“. Може да кънти в речи на Мусолини или на неговите поклоници от Латинска Америка до Балканите; Може да представлява вариация по Горкиевото „сърце на Данко“, каквато е поразилата тогавашната публика лирическа проза „Човекът“ на Р.Миленков (Р.Стоянов)⁵⁵ Може да се впише в театрална рецензия на Метерлинковите „Слепци“, които също очакват своя Водач; може да го открием сред орнаменталните видения на Н.Райнов или – както се оказва – в професорски анализ на мотива за водача в „Кървава песен“. Първият дефект предопределя и втория – чрез езика и фигурите на написаното не е възможно да се формулира никаква културна и литературна програма, освен такава, която би прокламирала всичко за всекиго и нищо за никого. И не само ако очакваме тя да модифицира досадни греболуци като например – в стихове или в проза да се излее очакването за *Единия* (защото и самият текст на Казанджиев очевидно се колебае в този избор, който иначе е невъобразим за сериозен анализ)? В политическа партия или в мистична секта да последва своя Водач „народната воля“, защото дори по собствената логика и фразеология на писаното не може да се разбере утроба или сечиво е *Народът* за *Единия*? По какъв начин не профанираме нито текста на Казанджиев (който паралелно публикува и своя блестящ анализ за българските преводи на „Тъй рече Заратустра“)⁵⁶, нито други текстове от тази интересна българска есеистична традиция. Тя обаче, при късната поява на българския есеизъм Зсякаш наистина съгласява характерното за неговите етапи в европейски контекст – ако припомним, че един известен английски есеист в първите десетилетия на XX в.

озаглавява първия си том с есета „За всички“, втория – „За нищо“, а третия. „За...“. Ето защо нямат особен смисъл опитите да бъде анализирана смътността на този тип произведения като нещо принципно различно от художествената литература, да се търсят в тях дословни „програми“, „платформи“, „естетически теории“ и т.н. Те наистина претендират за друга съпоставимост с извънтекстовия свят, отколкото изгражда „чистата“ художествена литература с нейните отношения като „разказ-събитие“ или „роман-общество“. Тази съпоставимост понякога е даже „по-литературна“ и по-условна отколкото романо-фукционалната. Така е, защото в каквото и да е роман от всички времена очертанията на конфликта „герой-среда“ ще са винаги по-конкретни отколкото „предчувствието за Водача“, излято в лирична ритмизирана и римувана проза под жанрово-интерпретативния знак на професорски анализ в списание. По трудно достъпни за аналитична рефлексия начини текстовете като този на Казанджиев несъмнено въздействуват върху литературния живот. Тяхното прагматика обаче се проявява в доста поразлични категории, отколкото онези, които някои български литературни историци традиционно им приписват.

Много по-дълбок от самите думи е контрастът между посочващия жест на г-р Кръстев и вербалната експресия на духовното лидерство. Още по-драматичен изглежда този жест, ако напомним, че точно г-р Кръстев полага още към 1896 г. нейната топка около призива „да обнови живота чрез възплъщението на чистото изкуство“ П.П. Славейков:

Как е потребна **една личност, която да диктува на живота, да върви от сражение към сражение, от победа към победа, една личност, която със своята непреклонна воля и неудолима мощ да унищожава всичко.**⁵⁷

Останка от тази ранна експресия през 1919 г. е само парадоксът за „*престъпната скротност на Славно*“, доколкото „*престъпното*“ се допуска сред противоречивите свръхкачества на

⁵⁷ Цит. по: Д-р К. Кръстев. Етюди, критики, рецензии. С., 1978, с. 49

⁵⁵ Първият читател и издател на „Човекът“ Константин Величков отбелязва в дневника си (20 септ. 1904 г.): „Останах поражен от таланта, който се проявяваше в нея. В нищо, което ти се е случвало да четя досега от млади наши писатели, не съм срещал такава сила“ – К. Величков. Дневник. В: Съчинения в 5 т., Т. III (Подб. и ред. Б. Делчев.) С., 1987, 280.

⁵⁶ З л а т о р о г, 2009. I, 1920, кн. 1 (Най-нова публикация с коментари в сб.: Критическото наследство на българския модернизъм. (I) Изд. ИЛ БАН, С., 2009, с. 358 и сл.)

Водача, „извисен над доброто и злото“. Убеденият пацифист д-р Кръстев е шокиран от похвалата, с която неговите немски колеги-университетски професори през 1914 г. колективно приветствуват нападението срещу Белгия. Сигурно е забелязал и първите сигнали за една коренна промяна в духовния климат на Европа. По това време там се преобръща представата за ролята на интелектуалците. Д-р Кръстев не доживява появата на книгите, които концептуално възвестяват тази промяна. Това са „Предателството на интелектуалците“ (1927) на Ж. Бенда и „Идеология и утопия“ (1929) на К. Манхайм (напомняме важните разлики в значенията на френското *clerk* и немското *sozial freischwebende Intelligenz* спрямо съвременния смисъл и конотациите около понятието „интелектуалец“!)

Не можем да гадаем как би възприел тези книги философът на „Мисъл“. Със сигурност обаче той е усетил травматичната култура на следвоенната криза, която заляга в техните пессимистични анализи и прогнози. Те се оказват и напълно верни. Мнозина биха могли да ги резюмират по-кратко и по-ясно, но тук ще опитаме със следното свободно обобщение: 1.) мъчително изтръгнали се от догматичните обятия на религията, умовете и душите на интелектуалците в началото на XX в. се изправят пред ново – гибелно „триглаво“ изкушение – идеологията, политиката и партиите. 2.) ето защо свещен обществен дълг на интелектуалеца е да не напуска на никаква цена сферата на своето строго експертно познание, рационалния принцип и критичната си позиция спрямо всички врагове на истината и на универсалните ценности.

Може би, разочарован от собствените си дълги усилия да гаде на България истински културен водач, а не *porte parole* на собствените си идеи или мандарин на културния вкус, в предсмъртните си дни д-р Кръстев е видял именно у Славчо Паскалев нещо от функционалността на новия европейски тип на *Maitre-penseur*. Т.е. – личност, която мисли в рационални категории, говори публично и енергично действа за важните обществени каузи не като върховен жрец – пазител край свещения огън на всички истини по всички въпроси, или като

елитарен мъдрец – морализатор, а изключително от полето на компетентните си професионални занимания. (Доста по-късно – вече през 1932 г. А. Далчев в „Универсализмът на Асен Златаров“ разпознава подобен тип⁵⁸; а се помни и негласното духовно „водачество“, което през 60-те/ 70-те години на XX в. спонтанно признаваха на самия Далчев много български литератори.) Интелектуален авторитет, чиято експертна, социална и културна активност, а не обвързаността с доктрини сама по себе си е мисия – практически отговор на времето и на обществените очаквания. Всеки интелектуален водач обаче следва някакви културни образци – и то най-често такива, каквито в родната му култура няма. Така погледнато, Славчо Паскалев е и рядък за времето си тип на български интелектуалец и литератор, който успява да избегне тяснобюрокрафичното, школко и често доктринерско „абониране“ за една-единствена чужда култура. Той самият го посочва като важен интелектуален и художествен и недъг чрез думите „*едностранчивост и литературен консерватизъм*“ у Михайловски.

От новите европейски книжници той само /френската литература/ знае основателно, от нея се интересува, нея следи. Възпитаник на френците, той сякаш игнорира като краен галоман всичко не френско При това /.../ той разбира и цени във френската литература само писателите от епохите на класицизма и романтизма; съвременните писатели – натуралисти и декаденти – той мрази и вероятно малко разбира. За него Молиер и Хюго са „всеомощни гении“, а Емил Зола – „гърто дете“, съчиненията му – „бълвоч“...⁵⁹

Балансът между „немското“, „френското“, „руското“ и „английското“ влияние у Славчо Паскалев отговаря на идеала на Боян Пенев за една културно многоезична българска интелигенция.

⁵⁸ А. Далчев. Съчинения. Т. II (Проза, бележки, фрагменти, статии), С., 1984, с.193

⁵⁹ С. Паскалев. Стоян Михайловски. – Демократически преглед..., с.286

Подреждане на Вавилонската библиотека

Славчо Паскалев е автор на две студии по социология и педагогика на четенето – „Ученишко дружество при гимназията „Св. Кирил“ и „Нашата ученишка библиотека. Сведения за ученишката библиотека при гимназията и бележки по уредбата на ученишките библиотеки изобщо“. Печатани са в Годишника на Търновската гимназия „Свети Кирил“ В началото на XX в. те нямат равни по своето високо теоретично и статистически представително равнище в българската литературна наука, а също в книго- и библиотекознанието⁶⁰. Нещо повече – дори и елементарната хронология на тази изследователска линия по света би ги поставила в нейните пионерски вълни⁶¹. Студиите на Паскалев се появяват, когато в САЩ, в Европа и в Русия с развитието на социологията като дисциплина със свое име, методи и цели, започват най-ранните емпирични и количествени изследвания върху читателската публика и педагогиката на четенето. Техните теоретични инспирации не са силно изразени, а още по-малко декларирани. Някакво влияние вероятно са им оказали концепциите на Е. Б. Тейлър от 1871 г. за структурата на групата, интегрирана от културни елементи като мита, изречата, ритуала и други словесни актове. Решаващ обаче е изцяло описателният изследователски подход, който предходниците на Чикагската социологическа школа прилагат към различните обществени феномени на шеметно урбанизиращата се Америка с нейната непретенциозна масова култура. (С доза критична ирония К. Манхайм по-късно дори ще каже, че *«американската социология тинава изобщо без теория»*). За пръв път обобщени статистически данни и изводи от библиометрични изследвания на четенето се появяват в американския *Literary Journal* още през 70-те години на XIX в. Слабите интелектуални връзки от Ню Йорк към стария бряг на Атлантика обаче тогава не могат да пренесат тази американска иновация. По това време в европей-

ския културен пейзаж въпреки несравнимо по-високото равнище на социологическата теория (Е. Дюркхейм, Г. Зимел, Г. Тард) и възходящия литературноисторически социологизъм, все още преобладават метафизични, гудактично- нормативни или чисто импресионистки подходи към читателя и литературната публика⁶² През 1882 г. немският педагог Х. Волгайт започва цикъл лекции с данни върху читателските общности в библиотеките. Очевидно съвременната му немска библиометрична традиция е позната и на Славчо Паскалев, ако съдим по цитирани от него изследвания. Руският психолог, библиограф и романист Н. Рубакин (някои неговите книги се откриват в библиотеката на Търновската гимназия) издава знаменитите си „Емюди за руската читателска публика“ през 1895. Като емигрант в Лозана през 1916 г. Рубакин основава известния Институт по библиопсихология. При иначе силното начало на полската хуманистична и приложна социология, едва около 1907 г. в Полша се появяват първите обобщения на статистическите данни от читателски анкети.

Двете студии индивидуализират силно литературоведския профил и културното присъствие на Паскалев в духовния живот от първото десетилетие на миналия век. Самият автор пояснява, че те се намират в тематична връзка. Задава я историческата приемственост между библиотеката на някогашното ученическо дружество при гимназията. Вниманието, което Славчо Паскалев проявява към пазарните и социологическите параметри на книгата и четенето е забелязано от неговите ученици:

По повод на някаква новоизлязла книга **той пътъм ни посвети:** „Колкото – казваше той – българската книга и да има сравнително висока продажна цена, тя винаги е по-евтина напр. от немската.../.../ Помня, Славчо Паскалев прави анкетата между нас по уреждане на библиотеката и читалнята в гимназията. Той ни бе раздал бели листове, на които написахме ония книги, които всекиго от нас интересува-

⁶⁰ Срв. Д. Божков. Книгата и читателят. II изд. С., 1905

⁶¹ Вж. преглед на тези ранни изследвания у А. Гергова. Книжнината и българите. XIX-началото на XX век. С., 1991, с. 11-12.

⁶² Вж. преглед на тези ранни изследвания у А. Гергова. Книжнината и българите. XIX-началото на XX век. С., 1991, с. 11-12.

ха. Но кой не подкрепи неговата възпитателска инициатива? Учениците? Дали не „честитите“ и „дребните“? И, разбира се, **гимназиалната библиотека продължи да ни отрупва с „опъченските“ евтини книги и поезия.**(АП, с.93)

В цитираната статия «Демократизация на изкуството/ Джон Ръскин/» Славчо Паскалев, спорейки елегантно с възгледите на П.П. Славейков за читателя, споделя свой интересен разговор с колега от «малкия подбалкански град К.»(Карлово) – б.н.) за «средния български читател». Важен акцент в този разговор е констатацията, че съществуват категории читатели «на мотивите», на «изящните художествени форми» и на тяхната хармония. Модерното мислене на Паскалев личи и в подхода му към читателската група. Той я очертава според критериите на социологическия «Веберов» анализ, валидни до днес: 1./ учениците са индивидуалности, изследвани като възрастова група и обществени единици във фиксирано социално пространство; 2./ тяхната колективна интеграция в дружество не е съсловно-органична, а се осъществява асоциативно върху обмена на културни идеи, ценности, норми, вкусове; 3./ групата взаимодейства с групи формални и неформални групи или институции в своето общуване с литературата, и в свързани с нея социални инициативи (събрания, сказки, декламации, публични дискусии, протести и т.н.)⁶³. Със социологически и рецептивистки критерии Паскалев оперира и в анализа на литературните вкусове на гимназистите.⁶⁴ Работните подзаглавия, поставени за да ориентират в съдържанието на работите, всъщност се оказват твърде скромни в осъществяването на своята рецептивно-информативна функция. В тях е заложена историческа („*Към историята...*“, „*Сведения...*“) и описателно-методическа („*бележки по уредбата...*“) целеустременост в литературоведските полета на читателската рецепция и в социологията на ученическото четене. Особено интересна е втората работа на Паскалев. В нея наличната в гим-

назиалната библиотека литература, динамиката и честотата на циклите в нейното институционално обусловено движение стават повод и фактологична основа за обща характеристика на детското и юношеското (ученическото) четене. Специфично библиотечните проблеми („*В каква степен се ползват учениците от библиотеката*“) логично се превръщат в литературоведски („*какво четат учениците*“) Така те оформят една пространствено частна, но същевременно и социално представителна извадка на детско-юношеската читателска практика в България от първото десетилетие на XX век. Обработвайки читателските картони на учениците, Славчо Паскалев щрихира възрастовата специфика на техните литературни предпочитания. Статистически аргументирано той утвърждава не само общата укорителна теза, че „*нашите ученици предпочитат лекото четиво*“(с. IX). Той точно представя и процентното съотношение на това четиво спрямо „сериозното“ в различни възрастови групи в приложената статистическа парадигма. В нея ученическото четене е представено по познавателни отрасли и дисциплини (история, география, естествознание, богословие, философия и др.), и жанрове (белетристика – романи, повести, разкази, приказки, грами, стихотворения – лирика и епос). Специално внимание заслужава статистиката на четените писатели в различните класове на гимназията и развитието в читателските интереси на учениците. От абсолютното преклонение пред Майн Рид, определен от автора като „любимец“ на I и II клас (по старата образователна система-бел.авт.) ученическата аудитория пристъпва към съчиненията на Вазов. Той е стабилен фаворит на следващите две изследвани възрастови групи (III и IV+V клас). Вазов отдава първенството в четвъртата група (VI и VII клас) на Тургенев, следван от Шекспир и Гьоте. Естествено, когато става дума за ученическо четене, особено в последния случай, определението „читателски интереси“ е по-подходящо от „читателски предпочитания“, доколкото в избора на книги несъмнено се намесва и практическия интерес на читателя, мотивиран от присъствието и „тежестта“ на съответния автор в литературно-образователния процес.

⁶³ С. Паскалев. Ученишко дружество при гимназията „Св. Кирил“-(вж. бел.под линия 28, по-нататък бел.-в текста)

⁶⁴ С. Паскалев. Нашата ученишка библиотека... (вж. бел. под линия 14; по-нататък бел.- в текста).

Без съмнение съвременната стойност на статиите надхвърля стойността им от времето когато те са създадени. Изминалият век ги обогатява с други познавателни достойнства. Те престават да бъдат само летопис и картина на състоянието на една гимназиална библиотека и на читателската практика на нейните ползватели, но се превръщат и в свидетелство за генеалогията и първите стъпки на ученическите библиотеки у нас. Работите на Паскалев дават един от най-точните ориентири в параметрите на литературната рецепция в градското социално пространство от началото на миналия век. Те представят ценен и уникален материал за изводи върху актуалните за времето теории за детското четене; за българската рецепция на чуждестранната литература и факторите, които я обуславят; за съотношението научна – художествена литература в библиотеката на един образователен институт; за механизмите, които конструират и налагат литературния канон в образователната политика на българската държава от онези години.

Изборът на доставените (в ученическата библиотека – бел. авт.) книги е правен върх основа (...) на списъци на одобрени от министерството (на просвещението – бел.авт.) за ученичките библиотеки книги; когато се избират книги, неотбелязани в тия списъци, доставката им става след предварително одобрение от министерството. (с.IV)

Изложението на Паскалев е далеч от обективното излагане на факти и емоционално дистанцирания им коментар. И в двете работи ясно личи темпераментното отношение на автора към разглежданите проблеми. Проявяват се неговите научни и естетически пристрастия, както и методическите доктрини, към които се придържа. Някои от категоричните тези на Паскалев изглеждат твърде спорни от днешна гледна точка. Други неговии наблюдения обаче впечатляват с проникновеност и убедителност. Критичният, но детайлно аргументиран патос, който е характерен за литературнокритическите му текстове, се проявява и в неговите библиотековедски работи. В тях той засяга въпроси в широкия регистър от позрешния

възрастов адресат на конкретни книги в ученическата библиотека (с. VI-VII) до любимия му примат на естетическото над всичко останало в една литературна творба

Но покрай добрите книги се срещат доста много съвсем негодни (...) Произведенията на Станчева, Кършовски, Шарапчиева, Н. Слепий, К. Фичева, Н. Живкова, Стерева и много други подобни е трябвало отдавна да се изчистят от ученичката библиотека.(...) От подобно пречистяване ученичката библиотека само ще спечели.” с. VIII) /... /с редки изключения нашите ученици се отнасят твърде леко към книгата. За тях тя е средства да удовлетворят празното си любопитство, затова търсят в нея забавни анекдоти, непременно интересен сюжет. (...) При това **художествената страна на книгата за тях обикновено не съществува, те обръщат внимание изключително на онова, което е често пъти най-несъществено в едно поетическо произведение, та затова четат с еднакъв интерес Шекспира и Станчева, Тургенева и Н. Слепий, Сервантеса и Блъскова, В. Хюго и Стерева;**”(с.XXII)

Ученическата библиотека на Търновската гимназия, макар и само в парадоксите на своя естетически безпорядък с конфликтното съседство („Шекспир и Станчев!”) донякъде напомня знаменитата Вавилонска библиотека на Борхес. Статиите подсказват, че у Славчо Паскалев личи амбицията да превърне нейното подреждане в своя лична културна кауза. Той с жар и отговорност влиза в ролята на Библиотекаря, чийто дълг е да постави всяка книга на съответната лавица, в съответната шестоъгълна галерия и съответния етаж в името на един хармоничен (и утопичен) образователен универсум. Точно заради тази, макар и ограничена само в рамките на педагогическото формиране на детската личност, хармония, за разлика от Борхес, той изглежда доста краен. Първият например принципно допуска да се мине „през Станчов” по пътя до Шекспир ⁶⁵

⁶⁵ („Някой предложил един регресивен метод: за да се намери книгата А, трябва да се открие книгата В, която ще посочи къде се намира А; за да се намери книгата В, първо трябва да се открие книга С – и така до безкрайност...” Х.Борхес. Вавилонската библиотека. С., 1987, с.46).

Учителят Паскалев обаче предпочита радикалните решения: Станчев няма място не само до Шекспир, но и в библиотеката изобщо, защото богатството на библиотечния фонд престава да бъде критерий за неговата идеална библиотека в момента, в който влезе в противоречие с принципите на естетическото.

Безспорно Славчо Паскалев е привърженик на т.н. ръководено четене на децата. „Щом смятате, че умственото и нравственото развитие на непълнолетните се нуждае от ръководството на възрастните, – пише той – последното трябва да се пренесе и върху четенето като едно от важните средства за това развитие.” (с.ХХ) Възгледите му не са проява на елементарен патернализъм, а са дълбоко мотивирани от убеждението, че и книгата формира човешката личност. Иначе едва ли би цитирал като аргумент за необходимостта от контрол над детското четене твърде тенденциозната немска илюстрация на някой си Х. Херолд от статията му „Юношеското четиво и ученическите библиотеки”, че „*Между 121 осъдени юноши престъпници е било констатирано у 92 от тях лошото четиво като главна причина на престъплението.*” (с.ХХІV) Подобен библиоцентричен светоглед прилича със симпатичната си романтична вяра в злите и добрите сили на книгите. Той изглежда естествен за човек като Паскалев, живеещ за тях и чрез тях. Духовно близък е и на намиращия се в уютното си Гутенбергово детство ХХ век, за който компютъризацията на Вавилонската библиотека е все още само предсказание на Касандра. Паскалев не чака пасивно това бъдеще и изпълнява своята изследователска задача блестящо. Нищо, което впоследствие знаем за гимназисткото четене от това време, не опровергана статистическите показатели и изводите в неговите студии.

В тях обаче няма само едно сведение, за което Паскалев просто не е могъл да да приведе никакви данни в съответна таблица: колко хора с литературни претенции в България тогава (а и столетие по-късно) ще възприемат и ще разбират една професионална, аргументирана и темпераментно писана литературоведска хуманитаристика, чиито текстове визуално изглеждат така:

Класс	Число на учащихся										Число в классе							
	Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
I а	51	6	6	15	331	649												
I б	51	14	6	11	250	490												
I в	51	10	6	10	260	527												
I г	50	7	8	9	276	565												
II а	45	12	4	11	233	517												
II б	41	10	4	14	263	541												
II в	40	9	3	12	255	537												
III а	36	8	3	8	188	523												
III б	38	14	3	14	199	523												
III в	43	10	4	8	157	535												
IV а	44	11	4	7	215	494												
IV б	49	17	13	8	158	520												
IV в	48	10	8	12	232	533												
V а	47	8	10	8	241	512												
V б	39	7	6	20	298	755												
V в	36	4	3	13	284	733												
VI а	33	2	6	9	237	527												
VI б	36	2	8	17	348	956												
VI в	36	8	11	6	155	480												
VII а	25	7	6	5	91	854												
VII б	25	7	4	4	115	460												
Всего	964	194	120	315	4759	5900												

Рейтин- г	Число на учащихся		Число на учащихся		Число на учащихся		Число на учащихся		Число на учащихся		Число на учащихся		Число на учащихся		Число на учащихся		Число на учащихся	
	Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки		Девуш- ки		Мальчи- ки	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
1955/56	641	125	115	166	3585	5585	654	447	766	711	590	932	915					
1956/57	732	164	100	191	4136	655	655	532	596	595	732	727	878					
1957/58	808	206	167	113	3885	587	528	304	407	427	495	514	978					

Число на учащихся по классам и по учебным предметам

Число на учащихся по классам и по учебным предмет

За детската литература – отвъд дидактизма

В майската книжка на списание „Мисъл“ от 1906 г. се появява обширната статия на Славчо Паскалев „Нашата детска художествена литература“⁶⁶. И днес много изследователи я посочват като първата сериозна и задълбочена работа по тази проблематика у нас, въпреки малкото хронологично предимство на Стилиян Чилингиров. Под явно асоцииращия с идеала за „спартанско възпитание“ псевдоним С. Спартански той през 1904 в три последователни книжки на сп. „Учител“ помещава своята студия „Детската литература“. Според Петър Парашкове работата на Паскалев

⁶⁶ С. Паскалев. Нашата детска художествена литература.- Мисъл, 5, 1906, бр. 6 с. 321-31, бр. 7, с. 427-44.

е събрала много от опита на теорията в Западна Европа и Русия и въпреки, че в основни линии се придържа към една компилативна, при това с доста неизяснени и атакуеми места естетическа платформа, каквато е тази на г-р Кръстев, волюта не само за ревизия на закостенели разбирания, но поставя и принципно нови въпроси пред българските автори, които творят или коментират литературата за деца.⁶⁷

С бележката, че в горният цитат също не липсват „доста компилативни, неизяснени и атакуеми места“, можем да продължим краткия обзор на рецепцията на Паскалева студию. Албена Хранова проследява историческите разбирания за художественост в детската литература и, търсейки отговор на старата дилема дали има специфична „художественост за деца, различна от тази за възрастни, или има литература за възрастни и литература за деца, но само първата от тях е литература“, също се позовава на работата на Сл. Паскалев⁶⁸. За Симеон Янев тя е „най-значителната статия в процеса на критическото самоосъзнаване на детската литература във времето до войните“⁶⁹:

Едно днешно добро познаване на състоянието на детската литература в годините, когато Паскалев пише статията си, **не може да опровергае верността на неговите наблюдения**. Действително той е систематизирал в лаконичната си характеристика белези, които са генерални за детската литература тогава. Несъзнаващ необходимостта от подобни творби, авторът е успял да види по-отрезво от нейните ревнители реалната ѝ цена. Ето защо **сред малобройните някогашни рецензии и статийки ние не можем да намерим друга така точна и жестока преценка на постиженията и състоянието на детската литература.**”

⁶⁷ П. Парашкевов. Списание „Мисъл“ на г-р Кръстев и детската литература”. В: Студии и статии по българска литература за деца. Благоевград, 1996, с.178.

⁶⁸ А. Хранова. Двете български литератури. Пловдив, 1992, с. 93.

⁶⁹ С. Янев. Българска детско-юношеска проза. С., 1987, с. 64-66.

Откроява се странна ситуация. В историята на българската детска литература по-популярна и по-високо ценена се оказва статия, изградена върху принципното съмнение в самото съществуване на „специално предназначена за деца литература“, отколкото друга, която я апологизира. Причините едва ли трябва да се търсят само в несравнимо по-меродавния авторитет на „Мисъл“ спрямо „Учител“ като списания. Твърде общо би било и обяснението за различната степен на обвързаност на статиите с проблемите на литературата (като многозначно изкуство с винаги условни цели) и съответно на педагогиката (като планиран винаги с еднозначни цели процес). Тези причини естествено отвеждат към литературоведската ерудиция на автора и към естетическите образци, възприети от него. Прегимство дават на Паскалев и преките наблюдения върху важни аспекти от детско-юношеската психика и специфична читателска активност. Онова, което прави статията му особено ценна в контекста на изследвания от нея предмет обаче, е друго. Паскалев коментира един изначален и смятан за фундаментален проблем на литературата за деца. Това е проблемът за нейната естетическа идентификация според категориите на адресанта и адресата. Литературоведът професионално „диагностицира“ ранната „детска травма“ на детската литература, нанесена ѝ от нейната генетична и функционална подчиненост спрямо педагогиката. Въпрос, който звучи с различна актуална сила в различни периоди от историческото развитие на детската литература, доколкото и днес самата тя с „приложната“ ѝ теория подхранва съмненията в своята художественост. Тези съмнения я определят като „маргинална“, „инструментална“ или „пара“ литература, обитаваща „сивата“, контрабандна зона на границата между „чистите естетически ценности“ и „утилитарните дидактически цели“, между „художествено“ и „нехудожествено“. Такава граница просто няма, не може да има, и самата презумпция за нейното съществуване е най-прекият път към литературоведската заблуда.

Статията на Паскалев използва структурата на един обикнат през периода жанров модел. Той обособява съдържани-

ето в две части. Първата излага теоретичните постановки и методологията, които съблюдава изследването. Втората критически коментира конкретен литературен материал.⁷⁰ В собственото си поле (детската литература) статията може да се възприеме и като своеобразно продължение на един принципен спор. Той е актуален за литературната естетика между 1896 и 1903 г., но в последвалите години периодично избухва под различни варианти на антитезата „за и против тенденциозната литература“. По-широко погледнато, освен двамата първи антагонисти в спора – проф. Ив. Шишманов и д-р Кръстев и съответните им „партньори зад кадър“ – Ив. Вазов и П.П. Славейков – има и трети, макар и не толкова авторитетно персонализиран *ex cathedra*. Това е социалистическата литературна критика. На нея правят чест с теоретичното си равнище статиите на починалия през 1902 г. едва на 26 години марксист с изразен социологически подход Д. Димитров⁷¹; той обаче естествено събужда подозрения у своите съпартийци, когато анализира чрез функционални термини като „норма“ и „вкус“ вместо с идеологемите „база“ и „класово съзнание“. Паскалев публикува работата си в „Мисъл“, от което е ясно, чия страна в спора защитава самият той. Развивайки тезата на авторитета д-р Кръстев, че „изкуството няма никаква друга пряка цел освен да емоционира, да доставя наслада“, С. Паскалев определя детската литература като „тенденциозна в най-грубата смисъл на тая дума“, защото „си служи с изработените в литературната

еволюция поетически форми и похвати, не за да буди естетически емоции, а да поучава“. Затова и „съществуването на специално за деца предназначена литература“ той приема за „паод на едно печално заблуждение“, доколкото е твърдо убеден, че „художествено произведение, от което биха могли да се възхищават само децата, но което не е в състояние да буди естетически емоции у възрастните, е безстислица.“ Естетическата система, възприета от Паскалев, прави достатъчно ясни основанията за откровено скептичния патос на статията му спрямо литературното творчество за деца. То просто не се вписва в концепцията му за художествена литература. Ако се опитаме обаче да реконструираме основанията за този скептицизъм, би трябвало да поставим статията в адекватния ѝ културно-исторически контекст. В края на XIX – началото на XX в. в естетическите и литературните вкусове се конкурират различни тенденции, но най-особеното за българската ситуация е, че в нея освен институционалната „липса на канон“, няма масово култивирана и осветена от традицията „средна“ художествена норма в практическото „правене на стихове“. (Такава например в Русия задава от средата на XIX в. досега „пушкинският стих“. Всички негови орнаменти и асоциации, технично и с прилична рутина могат да възпроизвеждат във всеки албум или романс и велики поети, и невзрачни дилетанти, сред които и ребусникът Синецки от „Златния телец“!) Едновременно със стиховете на П.П. Славейков, К. Христов и П.К. Яворов обаче през 90-те години на български може да се чете навсякъде и доста по-несръчно, но затова пък доста по-претенциозно стихотворство от това на Й.Джинон или Г. Пешаков. Изглежда, днес вече трябва да отговорим в социологически параметри, какво все пак са били за своите съвременни читатели графоманите Семков⁷², Станчев, Кършовски, Шарапчиев, Гребенаров, Кесяков, Сливков-Салютков, Н. Слений, К. Фичев, Н. Живков, Стерев, Москов, Люляков, Шопов, Ми-

⁷⁰ Втората част не битува в сянката на теоретичната си прелюдия – Владимир Трандафилов, например ползва наблюденията на автора ѝ върху характера (брой на изданията, възрастова насоченост, влияния и имитации) на българските детски списания от началото на XX век. Вж. В. Трандафилов, Дебютът Дикенс: начална рецепция на английския автор и на творчеството му в България. – LiterNet, 11.08.2007, № 8 (93); „Накъде тече детската литература или кой (все по-нарядко) се страхува от Ханс Кристиан Андерсен“ – LiterNet, 02.07.2006, № 7 (80).

⁷¹ Д. Димитров. Из живота и литературата. – Ново време, год. III, 1899, с. 932-39; Ив. Ст. Андрейчин и Д-р Кръстев. – пак там, год. II, 1898.

⁷² Вж. специално един от най-важните анализи на явлението у: В. Трандафилов. Конфузният лакмус на традицията: Нягул Семков и българската литература. – В: Анархистът законодател. Сборник в чест на 60 годишнината на професор Никола Георгиев. С., 1997, с. 225 и сл.

ранзов, Мирчов, Голчев, Лобошки, Ванков, Н. Лица, Вакавчиев, Панайотов, Каракушев и др. след като се е налагало критици като г-р Кръстев и Славчо Паскалев доста войнствено да ги пропъждат от литературното поле. За литературната наука обаче графоманите също влизат в сферата на литературните явления. Още повече, че сред няколкото от горните имена, за които знаем по нещо, се оказват и неукни провинциалисти, и образовани в Европа бъдещи дипломати, и смахнати чужаци, прехранващи се от подбивите по техен адрес из кафенетата, и солидни представители на заможната градска класа. Въпросът обаче засяга не само изтрити имена, а и много по-дълбинни, „онтологични“ форми на социалния живот на литературата. В много сфери тя изобщо не е изгубила паметта за възрожденското си звучене и прагматични функции. В своя спомен Васил Друмев, който умира в 1910 г., е засвидетелствувал практики на своето ученичество към средата на XIX в. Откъсът от статията на Паскалев, който описва литературните дейности на учениците от 90-те години, съвсем малко се отклонява от дословното съвпадение с практиките на Възраждането.

...По добрите съчинения се четели в ученическото дружество „познай себе си“, а по-слабите –прег по-тесен кръг, словата пък се произнасяли в църквите на близките селища, чийто богомолци охотно приемали младите оратори на гости...	По-добрите декламации се посрещали с ръкопляскания /.../Сказките се четели и разисквали от ученици от горните класове...давали се упътвания на декламаторите, понякога се правил разбор на декламираното стихотворение (от самия декламатор или от другия) (с.Х)
---	---

Негативизмът към възрастово специфичната литература у Паскалев се оказва естествена реакция на един естетически подготвен читател към конкретните ѝ домашни прояви. Втората част на текста предоставя достатъчно (и достатъчно убедителни) примери за елементарна или направо нескопосна поезия, оправдаваща художествените си липси с деклариран соци-

ален ангажимент или спекулираща с девствеността на детския читателски вкус. На фона на тези обстоятелства буквалният прочит на Паскалевата работа единствено като завършено отрицание на потребността от специализирана литература за деца изглежда доста ограничен. Ако искаме да я схванем в цялата ѝ потенциална пълнота, трябва да я възприемем и като израз на активна позиция спрямо необходимостта детската литература да се еманципира художествено от властта на педагогиката и гудактизма. Възгледите на Паскалев подчинява желанието за издигане на родното литературно творчество за малките на такова равнище, което би позволило неговите образци да разширят предварително зададения им възрастов аудиторен обхват до пределите на цялата читателска общност. Статията е мотивирана и от осъзнатата отговорност на автора ѝ към детската читателска публика в нейното синхронно състояние и в нейните културни перспективи. Той не приема подценяването на детското общуване с литературата („*трябва да се държат далеч от децата (...) всички ония „поетически“ произведения на детската литература, съществуването на които се дължи на нелепия възглед, че на децата трябва да се дава духовна храна, качествено различна от оная на възрастните*“) и отказва да се примири с факта, че много автори, лишени от талант, се отдават именно само на творчество за деца, като паразитират върху „неразвитите“ им художествени представи. Онова, за което той предупреждава с особена тревога, е обстоятелството, че, като дава поле за изява на подобни творци, литературата за деца, всъщност формира лош читателски вкус, обуславящ рецептивните предпочитания и на вече порасналия индивид (важен паралел тук се прокарва между детската и сензационната литература). Коментирайки лошата литература за малките, статията предлага и нейната алтернатива. Тя има конкретни имена и, макар не-систематизирана, може да се възстанови от разхвърляните на различни редове нейни примери. Не е трудно да прогнозираме, че една евентуална Паскалева антология на литература, подходяща за деца, би включвала книги на Перо, Е.Т.А. Хофман, Хауф, Шамисо, Тук, Пушкин, Жорж Санд („Занд“), Андерсен, Дикенс, Марк

Твен, Киплинг, Щорм, Мамин-Сибиряк, Сетън-Томпсън. Списък, чието съдържание не стои далеч от съвременните представи за детска литературна класика, с което сам по себе си квалифицира както читателската ерудиция, така и читателския вкус на своя съставител.

Славчо Паскалев сред скандала „Санин”⁷³

Вълненията на литературната публика и критическите рецепции на романа на М. П. Арцибашев „Санин”, който в България се разпространява още в оригинала си от 1907 г. и последващия в 1909 г. превод, изпъхват крайните монове в гамата от гневните отрицания като „булгарна порнография” до възторжените апотеози като „химн на освободената плът”. Еднакво гистанцирана от тях обаче се откроява с равнището си голямата аналитична студия на Славчо Паскалев за романа, публикувана през 1910 г. в „Демократически преглед”.⁷⁴ В своята интелектуална автобиография отново Ив. Мешеков е засвидетелствувал силното впечатление, което е направила студията на Паскалев (АП с. 104) В духа на времето тя започва с тревожния размисъл за „парвенюшкия”, непълноценен и повърхностен начин, по който в България се възприемат европейските културни образци и тенденции:

„да, ние сме твърде далеч от своя идеал – да бъдем равноправни членове в семейството на европейските народи (...) да чувстваме своята общност с Европа, да съзнаваме единството на нашите културни задачи, да преживяваме (...) тревогите и съмненията на съвременния европейец. И все пак ние сме европейци.”⁷⁵

По-нататък студията характеризира Арцибашев като („твърде талантлив, така и не първостепенен представител на най-новото поколение руски писатели”, „даровит писател, способен да гледа света с поетическо око”); обществената атмосфера и „кризиса, който преживява днешното поколение в Русия”; минава през ерудитски анализ на романовата теза („спес от вулгаризирано ницшеанство и възгледи, заети от /.../ Бодлер, Оскар Уайлд, Ведекинд, Пишибишевски и др. култ към плътта”, на сюжета („твърде несложен”) и на характерни епизоди; дава обща оценка на „Санин” („като художествено произведение /с/с/ значителни достойнства, които го поставят високо над обикновената булевардна и порнографическа литература”, но „с най-важни недостатъци – тенденциозност, която се чувства на всяка страница и безжизненост, схематичност на главното лице”).

Верен на своя обществен дълг като литературен педагог, Паскалев предупреждава и за особено драстичните случаи на социалнопсихологически въздействия на романа върху отделни читателски общности. Такива са организирани в Русия „санински групи” от гимназисти и студенти за практикуване на „свободна любов”; (З. Гунюс също описва как тълпи студенти с отгаденост като пред обет са питали „да живее ли по Санински?”)⁷⁶ Остро дискутираната „полова проблема” сред тогавашните търновски гимназисти ги изправя пред същия избор.

Помня – пише Мешеков – **повдигна се от Славчо въпросът за поезията на Пишибишевски и друзи декаденти**: „Нужно ли е да се изпитва на личен опит, както учи Пишибишевски, дали е вредно едно нещо, или не е нужно?” Неговият отговор бе: „Не е нужно.” (АП, с.92)

Накрая студията завършва със задължителния тогава скрупулозен критичен коментар (непременно си струва да отбележим – от цели 5 страници!) на езика на българския превод. Паскалев го сравнява с оригинала и му отпраща безпощадната, но лингвистически детайлно аргументирана оценка като „безобразен, невежествен и недобросъвестен”.

⁷⁶ З. Гунюс. По Арцибашеву. – За Свободу!, (Варшава) № 108, 1925.

⁷³ Подробно вж. студията «Социология на забравените литературни култове (А.Апхтин, М. Арцибашев) в: Я. Милчаков. Социални полета на литературата. С., 2009, с. 237-275

⁷⁴ С. Паскалев. С. Един моден роман. – В: Демократически преглед, 1910, кн. V, с. 549-568

⁷⁵ Там там, с. 550-551

Човек на 1910-та и съвременник на литературоведската отговорност

Славчо Паскалев е от онези фигури в културната история, за които се разбира много по-късно, какво в същност са били много по-рано. Опитът учи, че този род „преоткривания“ от една страна „дестабилизируют“ актуалния литературен канон и разместват авторския „пантеон“, като внасят неизбежен „шум“ и ентропия в техните йерархии. От друга страна обаче, „ренесансите“ въздействат с различни познавателни и аксеологични стимули. Не само като кумулативни „приноси“, които според позитивисткия идеал осветяват непознатото литературно минало, но и като нововъзникнала културна ситуация на ценности, имена и творби. За литературоведската биографистика, а и за всяка друга, фрази като „истински човек на своето време“ или съответно „...на бъдещето“ са винаги условни; банално е да се напомня, че същото важи и за литературоведските текстове, които преживяват реактуализации. Е. Балцежан изброи 7 отговора на въпроса в поучителното заглавие „Как старее литературознанието“⁷⁷. Струва си да помислим и как то „се подмладява“. Кой е предполагал например, че възрожденските реторики и епистолографии изненадващо ще привлекат интереса на българските литературоведи през 70-те/80-те години на XX в.; че Д. Матов ще бъде четен паралелно с митологичните теории на Леви-Строс и Мелетински; че „страхът на Запада“, описан от Ж. Деломо, ще ни напомни и българските образи на колективния страх в трудовете на Д. Маринов; че „Поетиката“ на Крум Кърджиев от 30-те години, пространствено ограничена по влияние в Шуменската гимназия, ще гочака след 60 години признание като „български иманентизъм/формализъм“, че в началото на XXI в. Боян Пенев ще ни интересува особено като „таен“ читател на ОПОЯЗ и т.н.? Проблемът е – на кой от вербалните фрагменти, чийто дискурсивен синхрон

разбираме най-общо като българска литературна модерност на прелома между XIX–XX в., ще признаем някаква водеща роля. Такава роля е определяна на радикалната конфронтация с Вазовия „опълченски калпак“, на популяризацията на Ницше и Бергсон, на „сънищата“, „бляновете“ и „тъгите“ на „модерния поет“, на призивите да култивираме такава среда за възприемане на чуждите „Шекспир, Гете, Байрон, Хайне, Пушкин“, в която накрая да се появят и „нашите“ им възплъщения; като знак на модерност се е приемала (само)идентификацията у декаденти, бохеми, „жеманфишисти“ и символисти, като девиз – стиха „...*че няма зао, страдание, живот, // във от сърцето ти-живот...*“ и т.н. Колкото и качествени различия да обхваща, тази линия е определено драматична и персонализирана – без конфликти и без имена като П. П. Славейков, г-р Кръстев, П. К. Яворов и Т. Траянов просто не можем да я възприемаме и описваме. Съществува обаче и друга линия на модерността. Макар и доста тежко като езиково решение, нека условно я наречем линия на гиперсонализираната литературна компетентност. В нея, според литературните историографи, които обичат да работят с дескриптивно-оценъчни единици като „движение към епична цялостност“, „нови естетически хоризонти“ и други терминологични извисености, попадат „несъществуващи“ явления. Такива като: един опит за превод в тоничен стих, една оригинална характеристика на цяла категория литература според нейния функционален агресат – децата; или на онази литература, която е адресирана „само за възрастни!“, защото изисква да бъде дефинирано и понятието за „порнография“ с целия комплекс моралистски категории и художествени конвенции, при това в центъра на остра международна полемика около скандален руски роман. „Встрани“ от „големите наративи“ на литературната ни история изглежда и един великолепен като статистика и изводи литературносоциологически и рецептивен анализ на младежката читателска публика от първото десетилетие на XX в.

Всичко това оставя след себе си Славчо Паскалев като критик, теоретик и литературен педагог. И това наследство, все едно дали той самият го е планирал или не, подсказва вну-

⁷⁷ E. Balcerzan. Jak starzeje się literaturoznawstwo? Siedem odpowiedzi na (podchwytliwe) pytanie. – Tekst y Drugie, 1992, № 6, s. 5-21.

шения за интегрален културен проект с център – модерната литературна образованост. Представата за неговата личност дължим на хора, които са го познавали. Тях отдавна ги няма. Досега успяхме да научим съвсем малко за потомци на неговия род.⁷⁸ Неизвестна е съдбата на неговата богата библиотека. Споменахме между другото и думата „деперсонализирана компетентност„. В случая със Славчо Паскалев тя носи едно загадъчно значение. Внушава го дословният превод на „де-персона“ като „без лице“. Не знаем как е изглеждал той в по-зрелите си години, защото не можахме да открием негова индивидуална снимка. Без да сме сигурни кой кой е, под една обща фотография – великолепно емблема на „бел епок“! – четем надписа: „*Български студенти в Лайпциг ок. 1893 г. Д. Христов (Даскала) Б. Дамянов, Сл. Паскалев, и др.*“⁷⁹. Несъмнено обаче трябва да разгърнем неговите страници. Те ще ни кажат много като културен документ на миналото и като пример за литературоведска отговорност на всяко време пред трудните въпроси за социалния живот, професионалната грама и човешкия смисъл на литературата.

ПРИЛОЖЕНИЯ



⁷⁸ За което дължим благодарност на г-жа Марлена Паскалева, библиотекар в НБКМ.

⁷⁹ НБКМ, № 2708, оригинал 12/16 (СП 415).

1910 ГОДИНА В СЪБИТИЯ И ДАТИ

31 декември – 1 януари – Прием в двореца в София. Цар Фердинанд, царицата, князете Борис и Кирил поздравяват присъстващите. Царят и министър-председателят Александър Малинов вдигат тостове в обкръжението на министри от управляващия кабинет, дипломати и пълномощни министри. Приемът приключва към 2 часа след полунощ, след което гостите се разотиват – по домовете си или по други празненства.

Януари – Опустошителни наводнения във Франция.

23 февруари – Китайски войски окупират Тибет. Далай Лама е прокуден.

Февруари – Посещение на цар Фердинанд и на министър-председателя Александър Малинов в Петербург. Водят неуспешни преговори за сключване на руско-български съюз.

28 февруари – „Русенските кървави заговезни“. Военният гарзиг и полицията откриват огън и сеч срещу мирните граждани в Русе – част от тях събрали се да отбележат бъдещата сватба на непълнолетната туркиня Саафет с 30-годишния българин Юрдан Стефанов, а други – участващи в кукерското шествие по улиците на града. На място са убити 16 души (между тях 7 деца), десетки са ранени. По-късно от раните си умират още русенци и общият брой на жертвите достига над 30 души. Грандиозният политически скандал разтърсва българското общество, но не довежда до значими политически промени.

Началото на март – Посещение на цар Фердинанд в Цариград. Неуспешни опити за сключване на нов търговски договор с Турция.

6 март – „Кървавата германска неделя”. Конната полиция в Берлин разгонва демонстрация, която настоява за въвеждане на всеобщо изборително право в Прусия.

10 март – Първи филм, произведен в Холивуд. Създава го Д. У. Грифит.

17–18 март – Излиза от печат „Подир сенките на облаците” от П. К. Яворов.

5 април – В салона на „Модерен театър” в София е показан „излета” – „Българската армия”, който се смята за първия български документален филм.

21 април – Умира Марк Твен.

5 май – Земетресение в Никарагуа. Убити са около 500 души.

6-7 май – През нощта милиони българи наблюдават преминаването на Халеева комета. В София най-много наблюдаващи се събират в Борисовата градина. Апокалиптичните предчувствия не се сбъдват, не настъпва предвещаващия от някои „край на света”. Прохождащата астрономическа наука в България извършва наблюдения на кометата и публикува резултатите от тях в специализирани и популярни издания.

18 май – В Париж се провежда първата конференция по въздушния транспорт.

Началото на юни – Посещение на цар Фердинанд в Париж.

Юни – Опустошителни наводнения в Централна Европа. Около 1000 души загиват в Унгария.

13 юни – Обявена е Самоковската комуна, след като тесните социалисти печелят общинските избори в Самоков.

20 юни – Протестационно събрание в Народния дом против свикания в София Всеславянски събор.

22 юни – Паул Ерлих открива лекарство срещу сифилиса – салварзан.

23–27 юни – В София се провежда Всеславянския събор, на който присъстват представители на множе-

ство културни, спортни и професионални организации от почти всички славянски страни.

12–13 юли – В санаториум в Берк, Франция умира Мина Тодорова, голямата любов на П. К. Яворов.

22 август – Япония анексира Корея.

Септември – Цар Фердинанд е на посещение в Цетина – на гости на новопровъзгласилия се черногорски крал Никола I Петрович – Негош.

5 септември – Ново правителство на Демократическата партия. Александър Малинов отново е министър-председател, сменени и разместени са няколко министри.

7 септември – Мария Кюри извлича радий в чист вид.

Началото на октомври – Португалия премахва монархията и се обявява за република.

Краят на октомври – Излиза от печат „На Острова на блажените” от Пенчо Славейков, от която за около месец са продадени 700 екземпляра.

15–19 ноември – Руският авиатор Борис Маслеников извършва в София първите полети със самолет в българското небе.

20 ноември – На жп гара Астапово, недалече от дома си в Ясна поляна, умира Лев Толстой.

Краят на декември – Излиза от печат „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам” под съставителството на Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов.

16 март 1911 г. – Правителството на демократите е сменено от кабинет на Народната и Прогресивнолибералната партия, оглавявано от министър-председателя Иван Гешов.

9 юни 1911 г. – Свиканото Пето Велико народно събрание утвърждава независимостта на България и титлата „цар” чрез изменения в конституцията, според които царят има право да сключва тайни договори.

КНИГИТЕ НА 1910 ГОДИНА

- Андрейчин, Иван. *Книга за любовта и жената*, С., 1910.
- Андрейчин, Иван. *Книга за театра*, С., 1910.
- Атанасов, Никола. *Социалният фактор в културно-литературния ни живот преди освобождението (културно-социологичен етюд)*, С., 1910.
- Бабев, Димитър и Димитър Подвързачов. *Театър и вечеринки*, С., 1910.
- Балабанов, Александър. *На почивка. Сборник фейлетони*, С., 1910.
- Баламут. *Държавни неразбории. Защо крадат?*, Варна, 1910.
- Берон, Б. Д-р *Последните открития в областта на сифилиса. Приложение. Венерическите болести и работническата класа*, С., 1910.
- Божилова-Патеева. *В помощ на жената. Пропагандаторска брошура*, Бургас, 1910.
- Будински, Слав. *Основни. Пиеза в 3 действия*, Плевен, 1910.
- Буров, Ам. Ил. *Суверенитет*, С., 1910.
- Българска антология. *Нашата поезия от Вазова насам*, съст. Димитър Подвързачов, Димчо Дебелянов, С., 1910.
- Вазов, Иван. Борислав. *Историческа драма в 5 действия из царуването на Ив. Асен II*. Второ издание с две илюстрации, С., 1910.
- Вазов, Иван. *Към пропаст. Историческа драма*, С., 1910.
- Вазов, Иван. *Легенди при Царевец. Балади и поети*, С., 1910.
- Вейков. *Участ. Разказ*, Анхуало, 1910.
- Венеймин. *Цветя из снежната пролет*, С., 1910.
- Венедиков, Юрг. *История на сръбско-българската война (1885)*, С., 1910.
- Върховски, Н. Л. *Ямболските патриоти по духовното и политическото ни възраждане*, Ямбол, 1910.
- Гаврийски, Д. По *Виахел Бут. Крум и дружи. Весели разказчета в стихове с около 100 картинки*, Севлиево, 1910.
- Делиражев, П., Герджиков, М. *Война или революция*, С., 1910.
- Дюкмеджиев, А. Д. *Пред изгрев. Стихотворна сбирка за работнически срещи, вечеринки утра*, С., 1910.

- Калчев, Ц. *Чуден свят. Сборниче от разкази и приказки за деца*, Варна, 1910.
- Карима, Ана. *Женското движение у нас (кратък преглед на неговото минало и настояще)*, С., 1910.
- Кирилов, Иван. *Из стръпнините*, драма, Трън, 1910.
- Клинчаров, Иван. *Христо Ботйов. Биография*, С., 1910.
- Коларов, Васил. *Какво ни предстои?*, С., 1910.
- Кринчев, Страшимир. *В страната на палмите*, С., 1910.
- Ланчелото (Трифон Кунев). *Конско евангелие за народняците*, С., 1910.
- Литературен алманах. Т. 3*, С., 1910.
- Любомир. *Есенни рози*, Пловдив, 1910.
- Маринополски, Юрдан. *Критици. Отзиви на един читател за д-р К. Кръстев и Пенчо Славейков*, Търново, 1910.
- Марс, Евгения. *Буря. Социална повест*, С., 1910.
- Мисъл. Литературен сборник. Книга първа*, С., 1910.
- Мисъл. Литературен сборник. Книга втора*, С., 1910.
- Митев, В. *Пенсии*, Стара Загора, 1910.
- Н. К. *Борба за отечеството. Драма в 4 действия*, Търново, 1910.
- Недин. *Спомени от една обиколка от през 1903 година*, Скопие, 1910.
- Пенов, Я. Г. *Речник за чуждите думи, употребявани в българския език*, С., 1910.
- Пунков, П. *Деца и птички. Детска оперетка*, Плевен, 1910.
- Радев, Симеон. *Строителите на съвременна България. Т. 1*, С., 1910.
- Раковски, Кръстьо. *Социализмът и работническата младеж*, С., 1910.
- Ряховски, Хр. *Царят и народът*, С., 1910.
- С. И. О. *Книжка за народа. Песни в проза*, Търново, 1910.
- Славейков, Пенчо. *На Острова на блажените. Антология*, С., 1910.
- Сириус (Ненчо Илиев), *Фейлетони*, С., 1910.
- Скитник, Сирак. *Изповеди. Стихове. Книга първа*, Сливен, 1910.
- Стаматов, Георги. *Лигурийци. Фарс*, С., 1910.
- Станков, Ангел. *Радикалната партия и българските социалисти*, Пловдив, 1910.
- Страшимиров, Антон. *Песен на песните*, С., 1910.

- Страшимиров, Антон. *Пиеси. Т. 1*, С., 1910.
- Тодоров, Петко. *Драми. Т. 1*, С., 1910.
- Трифонов, Т. Ц. *Греховници. Комедия в 5 сцени*, Русе, 1910.
- Хлебаров, Т. Свещ. *Възобновяване на третото българско царство, 22 септемврий 1908 г. и историята на историческата църква „Св. 40 мъченици“*, Плевен, 1910.
- Христов, Никифор. *Мисли по учителския въпрос*, Варна, 1910.
- Шакле, Стоян. *Щастието на сънаивите*, Пловдив, 1910.
- Шатев, Павел. *Заточението в Сахара-Фезан*, С., 1910.
- Шкорпил, К. Х. *Преслав*, Варна, 1910.
- Шумков, С. И. *Българската емиграция в Америка*, С., 1910.
- Яворов, Петю. *Подир сенките на облаците. Отбрани стихотворения*, С., 1910.
- Helio, Fenix. *Искриците на просъницата. Ч. I*, Оряхово, 1910.

Приложенията подготви П. Дойнов

1910

Първо издание

Водещи на поредицата Михаил Неделчев, Пламен Дойнов

Съставители Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов

Художник Силвия Артамонцева
Гергана Икономова, предпечат

Формат 84/108/32
Печатни коли 29,75

Издават Департамент „Нова българистика”
на Нов български университет и издателство „Сиела”

ПОРЕДИЦА „ГОДИНИТЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА”
Книга пет