

НОМО ETHICUS И НОМО BARBARUS

ЙОЛАНТА СУЙЕЦКА

Номо ethicus и номо barbarus са хипостази може би не толкова на програми за преустройството на света, колкото на две алтернативни визии на голямата промяна. И двете бяха изведени от мен от текстовете на Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Гео Милев и Ламар – представители на новите тенденции в българската поезия от двайсетте години. Никоя от тях не се проявява у споменатите поети в чиста форма. И двете утопии, дефинирани посредством неясни категории в програмите и манифестите, образуват неразривно свързани редове от значения в стиховете и в лиризираната проза, като взаимно се доопределят и едновременно с това оспорват. Всяка от тях е отговор на различаващи се в известна степен европейски тежнения и затваря в себе си различна визия за света.

Номо ethicus в най-общи линии олицетворява мечтата за всеобщо щастие и справедливост за всички. Мира за нещата в модела на света, проектиран от тази утопия, е човекът. На тотална промяна трябва да бъде подложена цялата обществена действителност, чийто аксиологичен еквивалент в текстовете е светът на доброто и светът на злото.

Номо barbarus, на свой ред, е авангарден, български отговор на непрекъснато възраждащата се европейска мечта за дивото. В него е залегнало убеждението, че истинските, недегенерирани ценности са скрити в примитивното. Действителността, която се очертава от тази утопия, се оценява в естетически категории. Красивото и грозното, интерпретирани превратно, оформят модела на света, който изкристализира в поезията. Едновременно с това двете категории отправят към още една опозиция: природа–култура.

Това не означава обаче, че тези два тясно свързани помежду си и непрекъснато наслагващи се един върху друг аксиологични реда, които условно наричам номо ethicus и номо barbarus, образуват хармонична цялост. Напротив, в творбите на интересуващите ме поети те представляват непрекъснато променящи се доминанти. Затова в хода на разсъжденията си ще ги разглеждам именно в такава форма.

Етическата доминанта означава само надмощие, а не изключване на етическия образец от естетическия. Естетическата доминанта означава точно обратното.

Всяка от тях се изразява по различен начин. В рамките на всяка се формират два противоположни модела, две алтернативни възможности за запис на ценностите в поетическия текст.

1. НОМО ETHICUS

А. ТРАДИЦИОННО ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Асен Разцветников

Подзаглавието внушава само допълнително подреждане в рамките на вече обособения от мен аксиологичен ред.

Позицията на Асен Разцветников може да бъде определена като опит за изразяване на новата действителност, на голямата промяна в езика на традицията. Понякога това се оказва невъзможно и тогава Разцветников се обръща към изразните средства, разработени от новите поетики. Затова в неговите лирични стихове не изглежда странна есениновската метафора, която обаче обикновено е подчинена на модернистичната емоционалност. Затова подходяща отправна точка за поезията на Разцветников е следреволюционният Блок, а не Есенин.

Не поетиката обаче ще бъде тема на тази част от моите разсъждения, а съдбата на етичната доминанта.

* * *

В 1924 г. Асен Разцветников публикува томчето стихотворения *Жертвени клади* и две поеми, *Мор* и *Затвор*. Семантичен център на цялата поетическа действителност, прозираща в стиховете и в двете поеми, разглеждани от мен като един свързан текст, е българският НАРОД. Създаден от съчувстващия, потънал в отчаяние «аз» на Разцветников, народът се появява в образите на „безследно изчезналите братя“:

Самин сред ледена пустиня,
като пчела по цветен знак,
аз диря всеки брат загинал
и всеки спасен кървав знак.

[...]

О, братя, бедни мои братя,
деца на слънчев небосклон
на вас еднички ще изпратя
аз своя сетен зноен стон –

(*Сред запустение*)

на „незнайните и святи жертви“:

И толкова жертви, неспирни и святи,
и толкоз безумства и ужас злорад...
О, в кърви са удавени моите братя,
о, кърви неспирно в полята димят!

(*Кървави вопли*, 51)

и най-сетне на „смъртно ранените в борбата за правда“:

Смразена вечер сестро нежна,
[...]
приспи във своите звездни люлки
на смърт ранените в борбата
за правда и за светлина...

(*Молитва*, 50)

Така народът става носител на страданието в името на правдата. Сакрализирането на действието се съпътства от вяра в мисията на народа, на събратята. Лиричен еквивалент на вярата в призиванието на събратята става оплакваният «аз»:

И паднал мълком на колене,
разрошен, бледолик и бос –
аз ровя с пръсти помразени
за всяка бяла прясна кост,
аз милвам кървавата диря
на тия страшни времена
и с устни трепетни събирам
смразени алени зърна

(Сред заустение, 55)

В необикновено свързания и последователно замислен поетически текст на Разцветников, обхващащ сборника *Жертвени клади* и двете поеми *Мор* и *Затвор*, страдащият народ се появява в един още по-внушителен и съдържателно богат образ:

ТИ, НАШ роден Балкан, леле стар, начумерен
хайдутин!

Ти лежиш заледен, замъглен, страховит
и разперил ръце, и отпуснал си каменни скути,
също кръст от дърво, от земя и гранит.

А въз теб прикован и в гърдите прободен,
гърчи стан **я** ридай моя роден народ
и реките кипят от сълзи, и от кръв, и разсечен е свода
и обагрен е с кръв разжарения свод.

Ти наш кръвен баща, наш народ, леле стар непокорен
бунтовник!

(Затвор, 75)

Балканът, еквивалент на народното начало на българската национална култура, е включен в сложното понятие Балкан-хайдутин, наситено с допълнителни значения.

Хайдутинът като готов етичен и прагматичен образец на въстаника изявява и акцентира ценности, благодарение на които Балканът е станал символ на общонародната идентичност. Понятието Балкан-хайдутин като магическо заклинание извиква традицията на освободителните борби, традицията на въстаническите чети, на воеводите и „апостолите на свободата“, т. е. тази част от националното наследство, която за българския патриот представява абсолютна ценност.

Разцветников, въвеждайки в своя поетически свят образуваната от него двойка понятия, оживява времепространството на емоционалните асоциации, приписани им автоматично в съзнанието на българина. От друга страна обаче, разполагайки ги в нов контекст, той вярва в тяхната осветяваща сила.

Разцветников съзнателно съпоставя аксиологичното съчетание Балкан-хайдутин със съчетанието народ-бунтовник. И двата семантични реда образуват в поетическия свят на автора на *Жертвени клади* логическа цялост. Взети заедно, те образуват символичен образ, обединяващ в себе си различни времеви перспективи, в този случай миналото и бъдещето.

За какъв бунтовник става дума?

В поетическия модел на историческата действителност народът бунтовник е маска за въстаника, участника в кървавите събития от 1923 г. Неговото сакрализиране обаче се извършва не само благодарение на паралела с народната традиция, кодирана в съчетанието Балкан-хайдутин, но също (а може би преди всичко) с помощта на универсалната библейска символика. Защото народът като епифания на Христос се слива с Балкана хайдутин. Плод на тази контаминация е внушителният образ-икона на разпнатия на-

род, хипостаза на борбата и страданието, на свободата и жертвата. Така библиейската символика в света на Разцветников придобива универсализиращо измерение. Тя придава етична стойност не само на „варварския“ акт – народното селско въстание, но също така и на участниците в него, на социалната общност. Отделното действие става национално действие, а социалната общност, представлявайки най-доброто в народа, започва да функционира като целия народ.

Сакрализирането на профанното като че ли е действителна функция на библиейската символика в българската култура в периоди на обществена и културна дестабилизация. Обръщането към библиейската символика не представлява характерен белег на българската култура. Но функцията, която изпълняват библиейските символи, е особена, защото нейният народен произход затруднява обясняването на собствената ситуация в абстрактни понятия. Използването на образи с народно потекло се оказва твърде недостатъчно за обективирането и оценяването на света. Затова народът в поетичната действителност на Разцветников придобива етично измерение посредством два взаимно мотивиращи се аксиологични контекста и две традиции: народната и християнската.

Този начин на преживяване на дестабилизирането на света показва типологично сходство с посветената на болшевишката революция поема на Александър Блок *Двенадцать*. Революционното «ние» на Блок е сякаш взето от руските частушки и разбойническите песни, то е рушително, иконоборческо и плебейско-варварско:

Пальнем-ка пулей в Святую Русь –
В кондовую,
В избянную
В толстозадую!
Эх, эх без креста!

(Двенадцать)

Революционното «ние» на Блок иска да отмъсти на цялата световна буржоазия:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови –
(Двенадцать, I, 577)

Кървавото отмъщение на руския „народ“ срещу Европа на „елита“, макар и да би могло да се интерпретира като отдавна очаквано възмездие за неправдите, в поетическия свят на Блок обаче се нуждае от допълнителна морална санкция.

Образът на Христос, появяващ се в края на поемата, не само сакрализира варварския акт – революцията, но преди всичко променя неговото значение. „Кървавият революционен пожар на света“ се превръща от отмъщение на унижените срещу ситите в катарзис:

Трах-тах-тах! – И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...
[...]
Впереди – с кровавым флагом.
[...]

В белом венчике из роз –
Впереди – Иисус Христос.

(*Двенадцать*, I, 583)

И тук, както в поетическата действителност на Разцветников, аксиологична еднозначност на този модел на света придава библейската символика. Само че за Блок нейният избор е мотивиран по малко по-различен начин, защото и неговата най-близка отправна точка е култура, притежаваща по-различно от българското, ненародно потекло. За Блок, представителя на „елита“, подкрепата на кървавия акт на „народа“ означава избор на плебейския начин на възприемане на света и следователно – приемане на езика на плебса. Отхвърлянето на „елита“ по необходимост води до подлагане на съмнение на неговото наследство. Затова светът на *Двенадцать* е зачеркване на западнияческото наслоение върху собствената култура. Неговото изграждане всъщност оспорва цялата поетическа действителност на предреволюционния Блок. Блоковото «да» за новата народна „муцуна“¹ на собствената култура е същевременно сбогуване със самия себе си и съгласие за оттегляне заедно с поетическата действителност, затворена в предреволюционните стихове. Затова християнската символика за Блок е допълнителен аргумент, удостоверяващ действителността на революционната Русия на „народа“. Този свят, както и светът на Разцветников, независимо от всички различия, за да получи етично измерение, се нуждае от християнски, универсален компонент.

В поетическия модел на историческата действителност на автора на *Мор* библейската символика изпълнява функция, осветяваща както акта, така и участниците в него – въстаниците; от друга страна обаче тя изпълнява и деградираща функция. В света на Разцветников няма враг; има виновни, изпълнители, а не причинители на злото:

Двама морни и мрачни солдати
бяха пияни от вино и гръм...

[...]

И по ножовете с писък възпламна
кръв от набучени живи сърца.

[...]

Двамата мрачни и морни солдати
трепнаха, сякаш докосна ги смърт,

[...]

Но – във крайпътните храсти спотаен
някой ги викаше с крясък и смях...

И във прозрачната вечер сам Каин
тичаше блед и разрошен след тях.

(*Каин*, 52-55)

В отчетливия, близък до алегорията образ на Каин Разцветников въвежда информацията за виновния. Това е някой от общността, „брат“, вдигнал ръка срещу брата.

Каин притежава толкова ясна деградираща конотация, че допълнителното мотивиране на позицията на субекта на творческите действия се оказва напълно излишно. Каин е въведен в микрокосмоса на текста именно за да покаже съвиновните за злото.

¹ „Муцуна“, категория, измислена от полския писател Витолд Гомбрович; тя означава начин, по който се възприема нечие творчество; в случая това е форма, чрез която творец съществува в очите на читателя или която сам нарочно възприема. — Вж.: W. Gombrowicz. *Wspomnienia polskie*. Warszawa, 1990, s. 7-13.

Мястото на доброто и истината естествено се намира на противоположния полюс. Така изборът на Разцветников се оказва различен от избора на Блок. Защото авторът на *Жертвени кладбища* се намира вътре в създавания от него свят, докато Блок остава извън него. В поемата *Дванадцать* неговият «аз» не се появява изобщо. Затова действителността на неговия текст иска да бъде „неизбежна“, независима от волята на своя създател, който съзнателно приема само ролята на лирически «коментатор».

При Разцветников нещата не стоят така. Разпорежданията на «аза» за доброто и злото, за бунтовниците и техните преследвачи, имат характера на изказвания «отвътре», от перспективата на член на общността, ангажиран в спора и експлицитно формулиращ своето становище. Затова виновните, неназовани поименно, се появяват в този свят в образа на Каин или във времепространството на проекцията, като необходимо допълнение на волята на скърбящия «аз».

Самите бунтовници Разцветников затваря в образа на страдащия народ. А техните морални основания допълва с езика на лиричното оплакване, потъналият в скръб, ридаящ «аз».

Кодираната в образите и доизказана в «риданието» декларация за единството на «аза» с победените има и по-дълбока мотивация, защото изразява вярата на Разцветников не толкова в абстрактното добро и абстрактната истина, колкото в доброто и истината, детерминирани от историческото време, от мястото на събитията и от средата. Затова картината на света, която се откроява в неговата лирика, носи отпечатъка на детерминираното добро, на доброто, чиито носители са бунтовниците, извисени от техния създател до ранга на българския народ, на Христос. Така тръненият венец на победените бунтовници осветява техните копнежи за свобода, „смразени в кристали и бисерни бели зърна“. Едновременно с това този образ метафора съдържа в себе си надеждата за възкресението:

Ний носим венци от върба и подводни
бодили,

[...]

ний помним последната схватка зад някакво село
и вълчите зъби на кървав и страшен разгром,
и както ранените миди грижливо и нежно
лелеят съкровища в пълната с мъх дълбина,
тй носим и ние в сърцата си своите копнежи,
смразени в кристали и бисерни бели зърна.

(Удавници, 58-59)

И нявга през пролетна вечер, когато възлезе
над сини баири засмяна и чиста луна,
незайни рибари ще найдет на своята трапеза
със глъчка и радост безценните страни зърна.

(Удавници, 59)

Вярата в безсмъртието на моралните основания на победените придобива формата на образ – предвестник на бъдещата победа над злото и смъртта. Техният подвиг, превърнат в копнеж, застива в „бисери“, от които някога, в бъдеще ще се възроди под формата на същите песни за свобода, истина и слънце. Бунтът, страданието, мъченическата смърт и възкресението възраждане, образуват вътрешно монолитен поетически образ на дестабилизираната историческа действителност, която придобива смисъл благодарение на еднозначния контекст на ценностите, към които отпраща.

Мерило за това тук е разбунтувалият се ЧОВЕК, изразяващ своя бунт чрез образи, израснали върху почвата на месианството, на което непрекъснатото трансформирацията се фолклор придава нов оттенък.

Б. БУНТАРСКО ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Ламар

Това, което свързва тези толкова различни творчески индивидуалности, може да се сведе до общата позиция по отношение на миналото и настоящето. И тримата поети затварят в своите творби силното чувство за спецификата на тяхното собствено сегашно време по отношение на най-близкото минало, макар че конвенциите, с които си служат, за да изразят това състояние на съзнанието, естествено са различни. Същевременно техните «разговор» с миналото не се ограничават до съждения и убеждения, формулирани директно или индиректно.

Много по-важен аспект на този разговор представлява дълбокото, осъзнавано и от тримата чувство за прелом, извършващо се пред очите им.

Позицията, която те заемат спрямо този прелом, предполага пълно съпричастие, съучастие в бунта. Затова трагедията на кърваво потушеното през 1923 г. селско въстание, защитаващо властта на народа, допринася те да осъзнаят окончателно краха на ценностите, сред които са израствали, и които в тяхното съзнание (както и в съзнанието на всеки българин) са се свързвали с народната традиция.

И макар да не можем да говорим за какъвто и да било общ, вътрешно единен сценарий на техния бунт (те никога дори не са образували една литературна група), тези три толкова различни поетически индивидуалности са свързани помежду си не само от общото чувство за крах на идеалите, но и от натрапчивото убеждение, че новите ценности би трябвало да се изразяват с нов език.

И въпреки че на фона на постиженията на западноевропейския (а също така и на руския) авангард, тяхната поезия се проявява като умерено новаторска, когато приемем за нея само родната отправна точка, нейната различност по отношение на всичко, което вече е било, не подлежи на съмнение. Това означава, че би могло да се говори за обща, свързваща ги позиция, която аз наричам бунтарско предложение, макар че същевременно не трябва да се забравя, че това е само вторично доопределяне на обособените вече аксиологични редове.

Централно място несъмнено ще заеме предложението, съдържащо се в текстовете на Гео Милев. Томът *Пролетен вятър* на Никола Фурнаджиев и стихосбирките *Арена* и *Железни икони* на Ламар представляват само интересно допълнение към това предложение, защото онагледяват разнообразните начини за реализиране на етичната доминанта.

И така, да се опитаме да ги проследим в предложената вече от мен последователност.

Гео Милев

Раждането на етичния човек се предхожда от мрачната констатация на Гео Милев за безчестието на управляващите и за състоянието на общественото съзнание след загубените войни: „Лъжата лъже, лъжата управлява, лъжата краде. И тия гении на злото, които са управлявали до днес българския народ, насъскаха и тласнаха тоя народ в три безумни войни, които го разо-

риха, които го превърнаха в прогнил труп – плячка на лакоми гарвани.“ (Г. Милев. *Българският народ днес*. В: *Стихотворения, поеми, критика*, София, 1980, с. 307.)

Но за да не стане българският народ „плячка“ за „лакомите гарвани“, Г. Милев предлага програма, която всъщност представлява модифицирана версия на значително по-ранната неоромантична концепция за обновление, чийто автор е Пенчо Славейков.

Основна цел на програмата на Г. Милев е интеграцията на българския народ около основните и единствено „истински“ ценности: труда и честността. Това е задача за „новите хора“, неомърсени от греха на търгуването с патриотичните чувства на българите. Затова немалка роля в тази колективистична и съвсем не единствена по това време на българска почва утопия е отредена на творческата интелигенция. Нейната задача според редактора на «Везни» би трябвало да се изразява в съзнателния избор на алтруистичната позиция, в която е вписано служенето на „истината“ и „живота“.

Израз на тези ценности трябва да бъде етичният човек, дефиниран посредством езика на ницшеанските понятия: „Човекът преди всичко! Не «добрият» човек, въоръжен с всички известни днес добродетели: но Човекът! За духа няма добродетел – Духът е отвъд добро и зло. Духът е само интензивност.“ (Г. Милев. *Възвание към българския народ*, цит. съч., с. 314.) Геомилевият homo ethicus е нещо повече от „народ“, от „общност на народи“. Той е над „доброто и злото“.

Той трябва да бъде пропуск към „новия живот“ и мост, благодарение на който става възможно унифицирането на българското изкуство със световното изкуство. Принципите на това унифициране Г. Милев обяснява в експресионистични категории.

В статията *Родно изкуство*, публикувана през 1920 г. в първия брой на «Везни», той разбира новото изкуство като израз на Душата на света. Геомилевият етичен човек, дефиниран в статии и манифести с неясни категории, може би е не толкова програма за изграждането на „новия свят“, колкото компенсаторно-реинтеграционна утопия. Той е като магично заклинание, благодарение на което българите трябва да забравят за не толкова отдавнашната националистична еуфория, но и за загубените войни, за мита за Велика България, но и за болезнения провинциален комплекс.

Атмосферата на пацифизма съпътства също така поетическата разновидност на етичния човек. Войната за Г. Милев, който лично участва в нея и е ранен, спада към отхвърления „стар свят“. Отначало тя се появява пред него в метафоричните образи на човешките трагедии:

„[. . .] спял мъж в посивяла войнишка дреха подлага
сламена шапка с премръзналата си счупена ръка.“
(*Експресионистично календарче, Октомври*)

„През дългия коридор, постлан с шарени квадратни плочки,
подскачат големи живи топки. Човешки топки. Хора без крака.
Ходят на ръце в шумна нестройна върволица.“
(*Грозни прози, Инвалиди*, 125)

„Отвращение и ненавист към войната“, видяна от перспективата на военния лазарет, създават ситуация, в която се ражда новият човек, наднационалният пацифист.

Търсенето на ценности в пацифизма свързва Г. Милев с много представители на авангардните направления в Западна Европа. Неговият зараждащ се етичен човек показва типологични сходства с пацифистичната хипостаза на Владимир Маяковски от поемата *Война и мир*. Маяковски избира за своя нов човек костюма на дете, прозрачна алегория на невинността:

Мальчик
в новом костюме
– в свободе своей – важен,
даже смешон от гордости.

(*Война и мир*, I, 237)

Но за да стане новият човек етичен човек, трябва да е в центъра на един ритуал, чиито участници стават всички страни в света. Намиращите се в унисон с положителния стереотип персонафикации на Америка, Франция, Русия и Германия, са привлечени само за да може да се извърши актът на сакрализацията:

Безмерной Америки силу несуг тебе,
мощь машин![...]
Франция,
первая женщина мира,
губ принесла алость.
[...]
Россия
сердце свое
раскрыла в пламенном гимне!
[...]
Германия
мысль принесла.

(*Война и мир*, I, 238)

Най-ценният дар, даван от всяка страна, е същевременно нейно стереотипно лице. Така не самият Маяковски, а целият свят колективно изгражда из основи новия етичен човек. Свещенослужителят е колективен герой, а даровете имат стойността на причастие. Защото и обектът на сакрализацията, „момченцето“, трябва да принадлежи на всички. Трябва да бъде новият Христос. Трябва да даде на света ново единство. То може да се опира само на любовта, символичен израз на която става играещият на дама с Христос Каин:

Земля,
откуда любовь такая нам?
Представь —
там
под деревом
видели
с Каином
играющего в шашки Христа.

(*Война и мир*, I, 241)

За Маяковски база на наднационалната реинтеграция е любовта. Във всеки случай – за Маяковски от периода на пацифистичния бунт.

За Г. Милев твърдението „Светът е без любов“ става „ново начало“ на постепенното видоизменяне на новия етичен човек. Бавно създаваните в малки интервали от време поеми и лиризирана проза модифицират аксиологичния контекст на неговата етична утопия. Геомилевият *homo ethicus* се ражда за втори път. Неговото ново раждане става в задименото промишлено предградие на големия град:

Хиляди фабрични комини застыгат лазурния кръг на кръгозора. И черни дракони – от искри и сажди – развяват огромни рошави крила над сивите предградия.

(*Експресионистично календарче, Февруари, 110*)

Или пък отново, както в поемата *Септември*, това са „долините“, „балканите“, „градовете“ и „паланките“, „селата“, „дворовете“, „хамбарите“, „работилниците“ и „заводите“, с една дума – всяко кътче на България.

Едновременно с това обаче, този новороден човек на Г. Милев – вече не пацифист – е лишен от невинността и става носител или предвестник на унищожението:

Злоба. Вражда. Под черните крила на дракона от искри и сажди. [...] – о черни ръце на труда, разтренирани от злоба и вражда ...

О гневна песен на черните ръце!

(*Експресионистично календарче, Февруари, 110*)

Чакай само сигнала, другарю!
сега вече можеш да спреш:
спри машините ти, угаси разкалената пещ
нека празни останат заводи, депа,
работилници, фабрики, гари, гаражи:

[...]

Тогава

– в тоя ден –

отдай се

– цял и червен –

червен на великата правда:

парабелум, картечница, брадва

цял и червен –

в първия ден на гнева.

(*Бъди готов, 73*)

Директните призови за прекъсване на работа преминават внезапно в бойни възгласи, подготвящи климата на бунта.

Стихията на унищожението е само част от истината за утопията на Г. Милев. Защото неговият етичен човек създава едновременно унищожение и съзидание. Той олицетворява две противоположни и на пръв поглед противоречащи си сили. Стъпка, за да създава. Затова носителите на унищожението в интерпретацията на Г. Милев са същевременно и съзидателна стихия. В поемата *Септември* те се появяват със сечива, превърнати в оръжия, но и със слънчогледи в ръце:

в ръцете – не с бляскави шпаги,

а с прости тояги,

[...]

с копрали

с търнокопи

с вили

с брадви

с топори

с коси

и слънчогледи

– стари и млади –

(*Септември, 76*)

Светът на техните чувства, разкъсан между гнева и надеждата, враждебността и любовта, трябва да изразява необходимостта от действие:

Ропот и клетви
и в мъката светва
праведна вяра за мир.
Скъряне с зъби
и вопли, и скърби,
гняв и надежда безспир.
(*Ад*, 63)

Дело! Дело
е нашия зов
пряко всичко
пряко вражда и любов
(*Ден на гнева*, 70)

Но за да придаде на тази човешка маса с „черни ръце“ универсална стойност, Г. Милев се обръща към християнската символика. Неговото сакрализиране тутакси се превръща в безкрайна поредица от ритуали:

— причестяване

Издигнете сърцата! Издигнете очите! Виджте:
пред вас се разтваря зората [. . .]
Вий, милиони, влезте.
В червения Ханаан на труда [. . .]
(*Грозни прози*, *Май*, 143)

— разпятие и смърт на кръста:

Посред кървавия дим, [. . .] се появи образ на човек –
гол, мършав, жълт, сгърчен в болка и смърт. [. . .]
Разпятието растеше, [. . .] разпятието се люшна
и падна стъпкано под свирепите копита.
(*Грозни прози*, *Разпятие*, 138)

— възкресение и възнесение:

[...] Осанна! Осанна! Мир на земле – во човецех
благоволение!
Небесата се разтварят и ний влизаме през
техните елмазени порти.
(*Експресионистично календарче*, *Декември*, 120)

Всички те образуват картината на една символична литургия – на промяната, на новото раждане, на прехода от едно състояние в друго.

Сакрализирането на масата с „черни ръце“ осветява революционния подвиг; то е вяра в мисията на носителите на хилиастичната утопия. И едновременно с това е утвърждаване на ценностите, свързвани с нея. Затова Геомилевият «аз» се слива с носителите на революцията, идентифицира се изцяло с бунта – в неговия негативно-афирмативен вариант – като напр. в поемите *Ад*, *Ден на гнева* и *Бъди готов*. Неговият «аз» се разтваря напълно в «ние», а своята нова идентичност намира в гръмките колективни призови към бунт:

сега е последния час.
Всеки от нас
с последни усилия
трябва да скочи
на крак!
(*Ден на гнева*, 72)

Не винаги обаче християнската символика служи за сакрализиране на бунта. Понякога Г. Милев използва нейната универсалност, за да придаде на индивидуалния акт етична стойност и да го направи общочовешки. Тогава колективният homo ethicus се появява в образите на възкресяването на свободния човек, идентифициран с разбунения български народ:

Глас народен:
Глас божи.
С хиляди ножа
прободен
народ –
затъпен
унижен –
по-нищ от просяк,
останъл
без мозък
без нерви –
въстана из мрака тревожен
на своя живот
– и писа със своите кърви:
СВОБОДЕН!
(*Септември*, 77)

Или пък в картината на странстването към Обетованата земя, която в този контекст става синоним на бунта в името на истината. А носител на тази истина е българският народ:

– Глас народен –
– Глас божи –
О боже!
подкрепяй свещено дело
на грубите черни ръце:
[...]
**ще възкресим ний човека
свободен в света.**
Пред нас е смъртта –
о нека!
но отвъд:
там цъфти Ханаан
от Правдата обетован
нам –
вечна пролет на живия блян...
(*Септември*, 78)

Авторът на *Септември* използва универсалната християнска символика двояко: за да придаде етична стойност на разбунтувания наднароден колектив и за да направи от българския народ етичен човек. Винаги обаче тези похвати издават начина на преживяване на революцията в месианистични категории.

В този случай за Г. Милев няма особено голямо значение дали в своите текстове фиксира образа на кърваво потушената немска революция или своята собствена истина за народния бунт през 1923 г. в родината. Българският народ от текстовете на Г. Милев винаги воюва за същата истина и свобода, към която се стреми и международният разбунтуван колектив.

Ценностите, за които трябва да се „води борба“ (т. е. онези, които са застрашени), от една страна, консолидират, укрепват емоционалната връзка на Геомилевия «аз» с «ние» на колектива, а от друга – улесняват изграждането

на образа на врага. За Г. Милев този враг е светът на „ситите буржуи“:

Хайлайф на общественото приличие. Бомонд на
сензационните скандали. Освиркана свита на све-
щенния порядък. Гвардия на законния грабеж.
Чисти пречисти
гладки
гланцирани
сатинирани
бели –
бели белогвардейци.
Жреци на Мамон

(Грозни прози, Савонарола, 128)

Техният портрет е отблъскващ. Всички определения, използвани в това експресионизиращо описание, функционират на принципа *pars pro toto*. Всяко от тях отрича някаква черта, приписвана на портретирания свят. Всички заедно подлагат на съмнение чрез осмиване ценностите, признавани за стереотипен маркер на буржоазията.

Този „бял“ или „пъстър“ в зависимост от разновидността свят винаги е подложен на еднозначно негативна морална оценка:

Пред нас булеварда
и целия град
— богатството дружно с разврата —
шуми
от полуголи момичета,
горди
лордове,
сити
банкери,
офицери,
велможи
и прочее скотове

(Аб, 66-67)

Ужасяващо еднозначният образ на „ситите“ в концепцията на Г. Милев е само фон за друга, също така стереотипно изграждана картина: на „черните, мръсните“, хората на труда. Светът на „ситите“ е лишен от ценности. В него няма Бог. Геомилевият *homo ethicus* има „черни отрудени ръце на труда, разтреперени от злоба и вражда“.

Начинът на преживяване на революцията свързва Г. Милев с Маяковски. Авторът на *Хорошо* отначало явно декларира своята подкрепа за революцията. Поетичен израз на това е пълното идентифициране на «аза» с триумфалното, маршируващо и младо «ние» в стихотворения като *Революция, Мы идем, Наш марш*.

Обаче още в *Левый марш* пролетарското наднационално «ние» се трансформира в руското «ние», което изобразява врага:

Пусть бандой окружат нанятой,
стальной изливаются левой, —
Росии не быть под Антантой.
Левой!
Левой!
Левой!

(Левый марш, II, 24)

Този враг е Антантата, противник на „новата“ Русия на „народа“, а не на „елита“. Затова възкликанието:

Крепи
у мира на горле
пролетариата палци!
(*Левый марш*, II, 24)

означава не само своите (пролетариата) и чуждите (неговите врагове), но и руския пролетариат – „народа“ и съюзилата се против него Европа на „елита“. Вътрешнокултурните категории, разделящи Русия от времето на споровете на славянофилите със западняците на „елит“ и „народ“, се оказват за Маяковски вътрешна матрица, подреждаща и оценяваща действителността.

Номо *ethicus* на Маяковски изразява дълбоката потребност от безконфликтна победа на доброто, красотата, справедливостта и равенството по целия свят и обикновено се свързва в неговите текстове с ясно формулирана програма за световна реинтеграция:

И я
вижу:
вся земля масса,
сплошь подмятая под красноезвездные острия,
красная,
сияет втором Марсом
(*Пятый Интернационал*, IV, 132)

Ориентираната към бъдещето утопична визия ни най-малко не му пречи да вярва в нейното реализиране в унисон със съветския следреволюционен модел:

А я
в середине XXI века,
на Земле,
среди Федерации Комун –
гражданин ЗЕФЕКА.
(*Пятый Интернационал*, IV, 134)

Да здравствует
минута ета!
Великая
Американская федерация
присоединяется
к Союзу советов!
Сомнений –
ни в ком.
подпись:
„Американский ревком“.
(*Летающий пролетарий*, VI, 338)

Русия чрез устата на Маяковски интерпретира европейския интернационализъм по свой начин, преобразувайки го в инструмент на революционната експанзия.

Обаче реинтеграционната утопия невинаги се появява в произведенията на Маяковски в своята експанзивна разновидност. Понякога, както в стихотворението *Бруклинский мост*, тя се свързва с футуристично-продуктивистичното възхищение от „полезното нещо“, продукт на модерната цивилизация, синоним на съвременния свят:

Если
 придѣт
 окончание света —
 планету
 хаос
 разделяет в лоск,
 и только
 один останется
 этот
 над пылью гибели вздыбленный мост
 (Бруклинский мост, VII, 85)

Бруклинският мост, както и Айфеловата кула другаде, са за Маяковски материализиране на потребността от връзка със света във все по-разделената следреволюционна действителност. Същевременно те предугаждат съня на Маяковски за голямата промяна, която ще донесе нов „продукт“ – новия етичен човек, създаден из основи и колективно. И макар у автора на *Хорошо* християнската символика да е значително по-малко, отколкото у автора на *Септември*, и двамата – всеки по различен начин – придават на своите мечти за революцията като голяма промяна към добро, истина и свобода, формата на една и съща хипостаза. Това е винаги идентифицираният с пролетариата *homo ethicus*.

Никола Фурнаджиев

В издадения в 1925 г. дебютантски поетически том на Никола Фурнаджиев *Пролетен вятър* начинът за оценяване на света се използва от еднозначните квалификации. Взаимоотношенията между доброто и злото представляват само част от „истината“ за богатия, пъстър свят, затворен под повърхността на стиховете на младия тогава поет. Със сигурност това не е единственият ключ към този свят, но несъмнено той е много важен.

Злото в пространството на неговите произведения приема формата на профаниране на сакрума:

Нивга никога няма да бъде —
 да ми дойде пак някой на гости,
 черна кръв пълни всички съсьди,
 пред иконата – кървави кости.
 Боже господи, страшно и глухо
 стене във побеснелия вятър,
 [...]
 Небесата ме гледат без милост
 [...]

 Боже господи, в мойто кандило
 свети кръв вместо божие масло
 (Ужас)

Кървавите кости под домашната икона и горящата кръв вместо традиционното кандило имат еднозначно негативна конотация. Вместо свещения огън пред иконата гори кръв. Профанирането на иконата е също така деградиране на Бога. Горящата кръв е предвестник на отмъщение. „Черната кръв“, изпълваща „всички съсьди“, внушава предстоящата трагедия. Стененият побеснял вятър и безразличните небеса обаче оправдават посегателството срещу святостта. За това «азът» на Фурнаджиев, слял се с «ние», отхвърля молитвата и обвинява Бога:

Но в този час пий няма да се молим,
в душите черни пари пепелта,
край друмища опалени и голи
са черните гнезда на гибелта.
[...]

гори любов, гори и пей смъртта
(*Вълци*, 51)

Омръзнаха ми твоите пусти думи,
омръзнал си ми много, дядо поше,
в гърдите пари като смърт куршума
и гният по хармани моите снопи.

Преминаха на кървави кобили
другарите ми в страшни преизподни
и мрат в селата, в студ и без закрила,
разлюбени чадата ти господни.

(*В кръчмата*, 55)

Бог е забравил за своите „деца“, осъдил ги е на „гибел“ и смърт.

Картините на горящите опустели поля – гнезда на унищожението, любовта и смъртта, обединени в амбивалентно единство, на конниците, галопиращи на кървави кобили към преизподнята, образуват взаимно допълващ се ред от значения. Те са емоционален еквивалент на трагедията на българския септември.

В тази заредена с крайни чувства картина на света посегателството срещу Бога е винаги оправдано. Мотивира го затворената в метафоричните образи трагедия на разбунтувалите се победени другари.

Обаче нито кървавата драма на победените, нито дори безразличието на Небесата не успокояват дилемите на нечистата съвест. Затова в света на Фурнаджиев съществуването на Бога непрекъснато се подлага на съмнение, но и Бог има постоянно място в него. Той се появява като обект на смирена молба:

Много мъка ли стана в душите ни,
много кръв ли е в наште души,
но езиците пак ненаситени
над ушите ми шепнат: руши!

[...]

О, душата на кръв е научена.
Боже господи светъл – прости!

(*Мъка*, 48)

Или като селски Бог – покровител на общността, приемаща „блудния син“, който е извършил предателство:

кладенеца скърца като съвест,

[...]

О, каква бе мойта страшна орис,
мойта мъка, господи, войнишка? –

[...]

Дали ще ми бъде пак простено,
на кого и как да се помоля
та да тръгнат в мирна скръб пред мене
моите два безценни, сиви вола?

(*Пред пролет*, 49)

Това е Богът на народно-православната традиция:
О, малка моя безутешна къща

и бабо със умрелите очи,
нима ще трябва в къщи да се връщам
и с горестна молитва да мълчим.

(Утро, 59)

Той остава постоянен компонент в картината на стара България; новия контекст за тази картина образуват пожарите в света и апокалиптичните конници – пратеници на Бога на злото и отмъщението, очакващ кървава жертва от Майката земя:

Горят големи и червени ниви
и в пропасти бездънни още спят
на пладњята запалените гриви
и веселата знойна-моя смърт

(Утро, 59)

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родино и пламнало родно небе,

[...]

греят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш очите на божия, алена стръв.

(Конници, 47)

Повтарящият се като ехо образ на плачещата и пееща смърт в контекста на целия том става носител на унищожението и обновлението, на бунта и наказанието, на жертвата и пречиштането. Така християнската символика, интерпретирана различно от Фурнаджиев, изпълнява все пак ролята на контекст, внасящ порядък в образа на света и възвръщащ му неговия смисъл.

Характерният за Фурнаджиев начин на преживяване на голямата промяна показва типологични сходства с Есениновото поетическо съответствие на дестабилизираната действителност. И двамата преживяват промяната от перспективата на опита на собствения си народ. За Фурнаджиев това е българският септември, за Есенин – революцията (февруарската и болшевишката). И в двете визии на действителността християнската символика, която те използват в по-голяма или по-малка степен, внася свой собствен, оценяващ контекст.

В света на Есенин, както и във визията на Фурнаджиев, библейската символика се появява в своя народно-православен вариант и се преплита с националната символика, образувайки ново качество. Тук обаче няма място нито за Бога на злото, нито за Бога на отмъщението. Небесата не са далечни и безразлични, както у Фурнаджиев. Точно обратното, Христос слеза на земята, сякаш от домашната икона:

Сошел Исус на землю
С неколебимьх рук.

(Товарищ)

Месецьт може да се докосне, той е близко, на една „лапа“ разстояние:

А там, где осталась мать,

[...]

Сидит у окошка

Старая кошка,

Ловит лапой луну...

(Товарищ, 222)

Характерната близост на света на природата и православната литургия, на руската народна приказка и апокрифната легенда се превръща у Есенин в знак на родината – бащинията, Рус, но в никакъв случай на Русия:

Тучи – как озера,
Месяц – рыжий гусь.
Пляшет перед взором
Буйственная Русь.

(Отчар, 224)

Есениновото отечество с „криви очи“ принадлежи на неговия животинско-селски свят, но принадлежи също и на света на народното православие, като в *Пришествие*, където се появява в облика на Девицата Мария:

О, Русь приснодева,
Поправшая смерть!
Из звездного чрева
сошла ты на твердь.

(*Пришествие*, 232)

Рус – Девицата Мария и Рус с „кривите очи“ трябва да донесе на света плод, трябва да се „отели“ новият Христос, животинско-божествен, народно-православен:

Говорю вам – вы все погибнете,
всех задушит вас веры мох.
По-иному над нашей выгибью
Вспух незримой коровой бог.
И напрасно в пещеры селятся
Те, кому ненавистен рев.
Все равно – ин иным огелится
Солнцем в наш русский кровь.

(*Июния*, 245)

Новият Христос трябва да донесе на света новия рай – Июния, Новия Назарет. Мечтаната, сънуваната Июния – такава, каквато я вижда Есенин – е огледално отражение на собствената майка – Рус, селската, приказно-апокрифната, образуваща единствен по рода си затворен свят, в който животните, хората, светците, Бог Отец, Неговият Син и Божията Майка съществуват на едно и също равнище, в едно времепространство:

Вижу тебя, Июния,
С золотыми шапками гор.
Вижу нивы твои и хаты,
На крилечке старушку мать;
Пальцами луч заката
Старается она поймать.

(*Июния*, 248)

Июния олицетворява не някакъв „нов“ свят, а стария свят на народната, селската Рус. Но за да я превърне в рай, Есенин прави от Христос демиург, който я създава. Така новият рай – Июния – става етичен еквивалент на следреволюционна Русия. И в частност означава предварителното, Есениновото съгласие, емоционалното възприемане на изменения свят, макар и промяната за Есенин да приема облика на някогашната, праствара, народно-православна Рус.

Картините на действителността, затворени в стиховете на Фурнаджиев и Есенин, толкова приличащи си и едновременно с това толкова различни, са свързани чрез начина на преживяване на промяната. Реакция на промяната, независимо от това дали тя има положително, или отрицателно измерение, е придаването на етична стойност на иконата на народа, вписана в народно-православната родина-отечество. Иконата като знак на безвъзвратно загубеното родно минало става и за двамата поети хипостаза на дома.

Ламар

За Ламар, както и за Г. Милев и за още много представители на авангардната формация в Европа, пацифизмът е почвата, върху която поклъбва зрънцето на неговото възхищение от анархистичния бунт. Първоначално той третира бунта като самостоятелна ценност. Неговият текстов образ неведнъж прилича на провокация. Защото той също така е подигравка с ценностите на стария свят:

НАД ПОЛЯ И ДОЛИНИ
НАД НИВИ И СЕЛИЩА
АЕРОПЛАНИ
С БЮЛЕТИНИ
БАЛОНИ
ДИРИЖАБЛИ
ЗОВАТ
ПРОКЛАМИРАТ

[...]
СМЪРТ НА ЦАРЕ ИМПЕРАТОРИ
РЕПУБЛИКА
МОНАРХИЯ
ДА ЖИВЕЯТ УМРЕЛИТЕ
ДА ЖИВЕЕ ОРАТОРА
И ПРАВДАТА
ВЕЛИКАТА АНАРХИЯ
ДА ЖИВЕЕ ОРАТОРА

(Пролог)

Затова, мачкайки старото, Ламар се прекланя пред новото:

с единствена вяра
с единство в душата
дигайте в знак
знамената
Пред Новото Ново Величие
(Център, 15)

Той абсолютизира движението, промяната, обновлението, зад които не стои никаква конкретна положителна ценност:

Покоя да стане движение
с динама с машини със ток на огънове
ковете със мисъл
бъдете готови
за всички възможни
обнови
към нови и нови стремления
(Център, 15)

Но и бунтът бива интерпретиран от Ламар ту като унищожение, чието поетическо съответствие е картината на едновременно протичащите наводнение и пожар:

Водата нахлува разбива
развива
Въртете машините
Лавата
Лавата огън разлива
(Часът, 14)

Ту като възраждане, на което в текста съответства метафоричният образ

на орача и сеяча:

орете със плугове доните
и сейте че огън изригва материка
и готви зловещата среща с Америка
(*Часът*, 14)

Или също – в друга разновидност – като профаниране на сакрума и като катарзис:

Не съм се още разбунтувал
да **сляза бледен от иконата**
и **ангелите да прогоня** –
тия стари и кошмарни чували.
(*Икона*, 37)

Да паднат всички стари истини
на много хиляди години
и аз последен да премина
от новия живот пречистен.
(*Икона*, 37)

Така бунтът за Ламар изразява доброто и злото едновременно. Става единство на противоположностите, синтеза на амбивалентни ценности. Неговият праобраз поетът намира в разбойника антихрист, чието литературно родословие не подлежи на съмнение:

Моя бог е сакал
и с зелени очи –
потопен в шартройз:
моя бог – Христос
непрободен с копие –
бодър и чист –
– аз –
правнук –
разбойник-антихрист!
(*Разпятие*, 28)

Върху окончателната форма на Съзиданието оказват влияние както философията на Фр. Ницше, така и литературните транспозиции на водещия началото си от фолклора образец на бунтовника, а също – особено популярните в кръга на православието апокрифи.

В тази дължаща много на Ницше хипостаза Ламар хитроумно събира доброто и злото заедно:

Моя кръст е забоден
в свято то причастие:
брат ми [дявол]
вика над мене с участие:
– Свободен! –
ти си свободен!
(*Разпятие*, 28)

Образът на Кръста, забит в „тялото и кръвта“ на Христос е явно профаниране на сакралното, но и символичен синтез на голготата и възраждането, на живота. Защото в света на Ламар всяко изстъпление срещу Бога има своето обяснение. Бог е безразличен. Той съществува над света на унижените, бедните, подложените на изпитания от съдбата:

Земята е твърда и огнена –
бог се не трогва над нас: –

полята изгарят от огън
и празен е хлебния клас.

(Прокламация, 47)

Затова отговор на злото е създаденият от съчувстващия, идентифициращ се с унижените «аз», колективен разбунтуван човек:

и расне и расне човека
бунтовника и Вагнер. —
Мои братя утробни

работници

роби

[...]

викайте!

дай! —

Прокламация!

(Прокламация, 48)

В интерпретацията на Ламар той става синоним на унищожението, промяната и възраждането чрез нов синтез:

ще вием ний:
Internatia!

На коне

на пегаси

и жерави!

жертви!

с фъртуните табуни

на Бакунина! . . .

(Прокламация, 48-49)

Зад колективния етичен човек е застанала не толкова старата утопия на Бакуниновите Европейски съединени щати, на бездържавното единство на общности, колкото Кропоткин.

Ламаровата хипостаза удивително напомня творението на Г. Милев и Маяковски. Образът, който изниква от експресионизиращото описание, е в унисон с типичната за революционната поезия представа за пролетария:

Милиони хора излизаме
полуголи
по ризи
и яростни —

из ями

гаражи

подземия

и с огнени зъби прозъбяме
железните вени на волтажа.

(Стачка, 45)

Ламар – от една страна, – използвайки християнската символика, сакрализира своя пролетарий, а от друга – контрастно съпоставя неговия хиперболизиран образ с друго изображение: на „богатата и стара Европа на буржоазията“:

На стачка всемирна възлизаме
посинели и грозни;

[...]

Върху тлъстия гръб на Европа
разпъваме кръстната мъка
и сръчно опъваме лък
в сърцето на стара Европа.

[...]
(В утробата на нова Богородица
огромен мъченик ридай.)
(*Стачка*, 45)

Разбунтуваният колективен човек е подложен на сакрализиране и става етичен бунтовник, наднационален пролетарий, синоним на бунта и обновлението. Ламар неведнъж се обръща към универсалната християнска символика, използвайки я за подобни цели. В друга модификация дивата варварска орда, атакуваща рахитичната Европа, се освещава чрез паралела с Христос и символиката на жътвата:

Рахитични са твоите рожби, Европа!
[...]
Христос ще възкресне в нощта без сияние;
[...]
Ний ще тръгнем към тебе с железни икони;
ще ожънем нивята ти – орляци птици –
и с юмруци по твоите гърбици
пшеницата ний ще изроним!
[...]
ний ще преминем на гъсти табуни
и трупа ти с коне ще прегазим!
(*Към Европа*, 50)

Огромното множество варвари, превръщайки се в Христос, символизира не само унищожението, но и свободата. Символиката на жътвата и на Христос сеяча видоизменя образа на дивата орда, газеща трупа на Европа. Ордата се превръща в етичен бунтовник, който сее унищожение, но хвърля и семена.

Обаче независимо от това дали Ламар в своя поетически свят създава образа на анархиста, на наднационалния пролетариат, или на колективния бунтовник, това са винаги само разновидности на един и същи етичен човек, олицетворение на едни и същи ценности: бунт и обновление, смърт и възраждане. И винаги неговият *homo ethicus* във всичките си преображения придобива стойност чрез «докосване» на сакралното.

Защото във визията на поета няма голямо значение дали става въпрос за профанизиране на сакралното или за сакрализиране на профанното. И двете противоположно насочени действия на лиричния «аз» – «демиурга» водят до осъществяването на една и съща цел: трансформирането на анархиста в етичен човек.

2. НОМО BARBARUS А. ТРАДИЦИОННО ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Асен Разцветников

Тази вторична класификация не интерпретира начина на съществуване на ценностите в текста на Асен Разцветников, а произтича от необходимостта да бъде разграничено «традиционното» предложение от «радикалната» оферта на представителите на авангардната формация в България. Затова аз третирам предварително приетата дефиниция на позицията на автора на *Мор* като много обща характеристика на неговия избор.

* * *

Асен Разцветников не провъзгласява никакви програми за „оварваряване“ на поезията. Облик и вътрешна свързаност на неговата картина на света

придава етичната хипостаза. Преоценката на понятията (красиво и грозно) доопределя обаче по съществен начин поетическата визия на действителността на автора на *Мор*.

На европейските копнежи по дивото Разцветников не дава уклончивия Блокков отговор. Не създава провокативния образ на скита, но намира „варварското лице“ на собствената си култура в родния фолклор. Неговият народ се появява в неясното полумитично, полуреално времепространство на ужаса:

Дето бродници вечерни
с наниз от змийски глави
бродят с измамни фенери
в топлите блатни тревы, [...]
Пиявици издигат из водите
раззинати и алчни смукала.
А в късна нощ вампирите преплитат
над къщите чугунени крила.

(*Мор*, 63-64)

Това времепространство може да се проявява в множество «селски» и «градски» варианти. То е населено от митични създания, известни от българската народна песен и от многобройните литературни трансформации. Тяхна основна функция е създаването на атмосфера на ужас, който се подсилва от толкова характерните за начина на възприемане на действителността от народния творец антропоморфизации на болести и годишни времена:

Дето под було от пари,
пари от кръв и от смрад,
жълт тиф и синя малария
с белите локви цъфтят.

(*Мор*, 63)

Луда, полудяла късна есен
вий и пали твоите гори
[...]

Ледна зима слиза в низините

(*Есен – 1924*, 78)

Времепространството на Разцветников се населява също така от „вампири“, „болести“ и „смърт“:

Но смърт се вие веч над мене,
небето рони сняг и град

(*Сред запусение*, 55)

Пак ли над вас ще премине
черния кон на смъртта?

(*Мор*, 63)

и със своята лека, снежна свита
пак ще тръгне тихом бяла смърт.

(*Есен – 1924*, 78)

Това пространство не е универсално. То съзнателно носи белега на родното.

Маркери на «родното» са, от една страна, имитациите на българската народна песен, а от друга – явните, съчувствени декларации на «аза» на Разцветников, от които излиза наяве поробеният народ:

Родна безбродна робия,
роден поробен народ –
[...]

Тъпкан от свои и чужди,

морен, ранен, повален,
ти сред жестокост и нужда
чезнеш и гинеш везден.

(Мор, 67)

Робството обаче е само кратковременно състояние на приспиване на народа, фаза, предшестваша новото му раждане за новото битие – нежеланото отмъщение:

Но нека – убийте в нас сетната милост
и сетната капка човечност и свян!
И нека в душите ни, нокти забили,
да ревнат стръвници за мъст и за бран.
И нека, когато със вили и брадви
въстанем и хукнем ний бесни от стръв,
и вашия зов за мир и пощада
нечут да заглъхне във сеч и във кръв!

(Мор, 67)

Едновременно с това времепространството на ужаса, болестите и смъртта се преобразява в пространство на бунта и отмъщението. Поробенният, хром народ се появява в нов облик:

Мишците ни са твърди и здрави,
плещите – камък и черна земя са!
Ний сме безсмъртните мургави мравки,
ний сме милиардната жилава маса!

(Безсмъртни, 60)

„Милиардната жилава маса“ на „безсмъртните мравки“ става новото «ние» на народа и по този начин видоизменя досегашното значение на понятието. Народът получава ново вербално битие. Той е материализация на бунтовника, който посяга към «забранения плод»:

Ний ще преминем могъщи и горди
през граница и гробове безкръстни –
и, разрушили железните порти,
ний забранения плод ще откъснем!

(Безсмъртни, 60)

Същевременно нарушаването на забраната в света на Разцветников се интерпретира обратно, защото «забраненият плод», към който посяга поробената, смъртна и осъдена на тежък труд „милионна маса“, я превръща в безсмъртни, освободени хора, които олицетворяват промяната.

Във визията на Разцветников бунтовникът е хипостаза на промяната, на прехода от едно състояние в друго, но това не е промяна, мотивирана от културно-цивилизационна умора, от копнеж по дивото, както у представителите на авангардните направления в Западна Европа. Номо barbarus за Разцветников олицетворява необходимата, принудителната промяна, която има привкуса на национална трагедия. Затова неговият народ като семантичен център на текста се появява в образа на Балкана змей:

Огнен змей, убит сред равнините,
мой усоен, зноен мой Балкан –
кръв тече от твоята гръд разкрита,
цял си в кръв и слънчев дим залян!

(Есен – 1924, 78)

Аксиологичното съчетание Балкан-змей придава на поетическия образ фолклорна обогрненост. Балканът в създадената от Разцветников картина е синоним на еднозначно народно съдържание. Змейт – една многозначна

конструкция в българския фолклор, съществуваща в много литературни трансформации, в този случай е елемент, който активно моделира значението на целостта. Балканът като народен сакрум принадлежи на цялата общност. Змеят е синоним на всяка двузначност. Той съдържа в себе си родното и чуждото, доброто и злото, красивото и грозното. У Разцветников той става символ на вътрешното раздвоение на българския народ и представлява прозрачна алюзия за септемврийските събития.

Българският *homo barbarus* за Разцветников приема облика на народния змей, отчетлив знак на родното. Зад този избор се крие потребността от преоценка на народното потекло на собствената култура и убеждението, че истинските ценности са присъщи на народа. На фона на европейското възхищение от дивото това е не толкова ново предложение, колкото българско бягство по необходимост в собственото си родно «диво».

Б. БУНТАРСКО ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Ламар

HOMO BARBARUS за всеки от тримата поети е изразител на близки, но не съвсем идентични ценности. Всички те по различен от Асен Разцветников начин отговарят на прелома радикално. Убедени са, че новите ценности трябва да бъдат изразени с нов език. Както и по-горе, подзаглавието само доопределя приетата вече последователност.

Редът на представянето се запазва, въпреки че в този случай предложението на Никола Фурнаджиев не е само типологично допълнение на предложението на Г. Милев. Точно обратното – *homo barbarus* в текста на Фурнаджиев заема много по-важно място от *homo ethicus*. Едновременно с това смислите, които са определящи за същността на тази хипостаза, ни дават правото да разгледаме предложението на автора на *Пролетен вятър* като напълно индивидуално и оригинално.

Въпреки това обаче Гео Милев заслужава да бъде разгледан най-напред. Не само защото неговото предложение е първо хронологически, но и поради факта, че неговият глас през първата половина на 20-те години се чува от много страни. Мястото на Г. Милев сред консолидиращия се български авангард е действително изключително.

Homo barbarus на Ламар, локализиран между начина на интерпретация на Г. Милев и значенията, които придава на тази хипостаза Н. Фурнаджиев, се очертава като естествено допълнение на останалите двама.

Гео Милев

Преди Гео Милев да публикува в редактираното от него списание «Пламък» прочутата статия за необходимостта от оварваряване на българската поезия, той намира недегенерирани под влияние на културата и цивилизацията ценности в българския фолклор.

В изданието през 1922 г. том *Иконите спят* поетът в стремежа си да определи собствените си взаимоотношения с колектива, който го е формирал, използва мита за змея – една многозначна конструкция в българския фолклор, позволяваща да бъдат обхванати възможно най-противоположни позиции и крайни ситуации.

Не е възможно да остане незабелязана литературната кариера на мита за змея на българска почва. От края на XIX век към него все по-често се насочват българските писатели. Многобройните литературни интерпрета-

ции потвърждават културотворческата сила на този мит. Неговата синтетичност се оказва решаваща и за избора на Г. Милев.

Характерната и за фолклора роля на змея любовник е моделирана от Г. Милев в духа на модернистичната еротика:

Притисни ме с безумни, свирепи ръце
до своята люспеста гръд от червени звезди,
до своето зверско сърце,
мокро в морава кръв:
вземи, изгори ме с пламтящата стръв
на своите целувки —
грабни ме от тук ти,
отлети,
отнеси ме
— далече, далече, далече —
зад гори, планини, стръмни бездни и гробища,
в своето царство без име
(Змей, 50)

Змеят като материализация на освободената похот е първата мечта на Г. Милев за варварина. Змеят олицетворява амбивалентното единство на противоположностите – любовта и смъртта, разбирани сенсуалистично. Аксиологичен контекст за змея е абсолютизираната драма на «аза» и копнежът да се възстанови връзката със света чрез възобновяване на контакта с родната земя:

Там, дето в гробната земя
— без сила —
лежи сърцето ми разкрило
разкъсана от смърт уста —
сградете там чешма:
о кротко мляко на кърмачката земя
— безчувствена вода —
сама
на моето сърце кръвта
(Край, 57)

В този свят на деградация на чувствата „кърмачката земя“ се оказва единствената абсолютна ценност. Привличайки образа на змея, Г. Милев актуализира неговата дълбоко вкоренена в народното религиозно съзнание роля на посредник между световите – божествения и човешкия, земния и извънземния. Змеят в тази своя разновидност съдържа в себе си само контура на бъдещата хипостаза. Геомилевият змей от стихосбирката *Иконите спят* е връзката с по-сетнешния варварин.

В нашумялата, публикувана на страниците на «Пламък» статия *Поезия на младите*, критикувайки равнището на съвременната българска поезия, поетът формулира и програмата на „оварваряването“: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот.“ (Г. Милев. *Поезия на младите*. В: *Стихотворения, поеми, критика*, с. 399.)

Би могло да ни се стори, че статията на Г. Милев е прост превод на копнежа по „оварваряване“ на западноевропейския авангард. Уморени от условността на модернистичния жест, българите търсят нещо по-различно: „Но уморени от толкова господа в изгладени и изчеткани официално черни дрехи, толкова поети с бледи чела, миньорни погледи и устни с печална усмивка, ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенги – с пламък

в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса – която да влее нова кръв в българската поезия.“ (Пак там.)

Кои са тези „Варвари, нова раса“? За Г. Милев – това е публицистично продължение на неговия змей от поетическите текстове. Митологизиране на праначалото, възхвала на първичния хаос, гарантиращ единство, и най-сетне – утопия, изградена с помощта на вярата в оздравителната сила на връщането към праизворите на собствената култура.

Цитираното тук изказване на Г. Милев се появява в 1924 г., пет години след загубените войни, когато настъпва времето за размисъл върху състоянието на собствения народ, култура, традиции, на «българското». Критици с различна политическа ориентация, обслужващи различни идеологии, се изказват за праначалата на собствената култура. В следвоенната обстановка се полагат усилия, да бъдат намерени аргументи за силно преживяваните национални комплекси, обяснявани със собствената различност. Към това се добавя и все по-интензивното чувство за вътрешнокултурна раздвоеност и като следствие на това – за митологизиране на двете начала на собствения народ и култура.

В публикуваните през двадесетте години в периодични издания с различна насоченост статии на Найден Шейтанов, Борис Йоцов, Ботьо Савов, Константин Гълъбов и Янко Янев българските копнежи по варварина се конкретизират по твърде различен начин. В едни случаи това е хипотезата за славянския и скитски произход на българския народ, другаде се правят опити за създаване на мита за прабългарските корени на народа и културата.

Българският homo barbarus става по-късно хипостаза на идеологии с различна обогрненост – от симпатизиращата на комунизма левица, през умерения център до подкрепящите фашизма националисти. Винаги обаче в него присъства дълбоко заложеното чувство за «българското».

Светът на публицистиката проектира една като че ли подредена действителност. Във всеки случай чрез рационализиращия език на статиите си Г. Милев придава на своята утопия за варварина характер на програма, която би трябвало да върне българската поезия на света. Геомилевото „оварваряване“ остава в унисон със западноевропейските търсения. С тази разлика, че Милев не намира своя варварин в екзотиката.

В литературната визия на света на автора на *Експресионистично календарче* се появява един съвсем неекзотичен дивак:

Някъде светят шумни локали. А през сянката
на белите пролетни градини – в този час на късната вечер – минава с широки крачки огромният
силует на черен мъж.

(*Експресионистично календарче*, Април, 112)

Мъжът или по-скоро огромната сянка на мъж принадлежи на света, който, олицетворявайки благосъстоянието, спокойствието и благополучието, е моделиран според стереотипната, плебейско-пролетарска представа за него. Придобиващата все по-големи размери сянка на черния е демонът на света на „спокойните пролетни вечери“, проекция на неговите фобии, овеществяване на неговия страх.

Образът на демона варварин се конкретизира. Различителните признаци насочват ту към пролетария, ту към селянина:

— Европа —
един образ остава пред нас: вяра и надежда: го-
лемият загрубил мъж с каскет и синя блуза.

[Кога ще му дадете любов].

(Грозни прози, Вяра, 127)

— Европа —

един образ остава пред нас: вяра и надежда: **суровият човек с житния сърп в ръка. . .**

[Кога ще му дадете любов].

(Грозни прози, Вяра, 127)

Обаче във всяка от тези разновидности варваринът е демонична фигура, пришелец сякаш не от този свят, в който се осмелява да нахлуе. Същевременно той материализира по осезаем начин не само страха, но и преди всичко нечистата съвест на европейския буржоа, неговата памет:

Зад нас пролетяват
върволица безспир
автомобили

[...]

— и в тях —

гордо, без страх
онези, които
ни познават
признават
и не забравят

[нас

просяци ниши
немошни мощи]

(Ад, 67-68)

Защото Геомилевият homo barbarus винаги стои редом с буржоата в елегантно палто, качващ се в своя автомобил. А самият той олицетворява „черните, подземните сили“:

Черните сили,
подземните сили

(Ад, 63)

Обитава ада, който в този случай конотира страданието и незаслужените мъки:

и ний
носим се шеметно
— изстрел от божия лък —
там, дето ний сме родени:
в ада.

(Ад, 62)

Затова отговор на неизмеримостта на страданието става варварският акт — отмъщението:

вий млади
и стари,
които постотно сте
като животни
раждани,
стреляни —

[...]

— напред —

[...]

черни, саждиви, изкаляни —
без команда, без ред

(Ден на гнева, 71)

„Подземните, черни сили“ стават участници в битката и така се превръщат в конкретни „гладни“, „изпокъсани“, „кални“. Като жива илюстрация на собственото страдание те доопределят новото, колективно «ние»:

изпокъсани
кални
гладни
навъсени
измършавели от труд
загубели от жегата и студ
уродливи
сакати
космати
черни
боси
изподрани
прости
диви
гневни

(Септември, 75)

Същевременно Милев, насичайки своя варварин с конкретни елементи, неочаквано го вписва във фолклорно-народния контекст на собствената култура:

неудържими
страхотни
велики:
НАРОД!
[...]
над цялата в трепет и смут разлюляна
страна
на бурята яростен плод:
хиляди –
маса –
народ –

(Септември, 76)

За Г. Милев народът, съзнателно изписван с главни букви, е вероятно това, което е за Маяковски Иван, героят на поемата *150 000 000*. В *Септември* „народът“ е не само дива селска маса и градски пролетариат, но и център на застрашените ценности на народната култура.

Различителните признаци на новото лице на Геомилевия варварин се определят също така и от историческата топография. Времето-пространството на светите места, на колективното варварско «ние» се налага върху картата на септемврийското въстание от 1923 г.:

Мъглиж беше пръв
Стара
и Нова Загора
Чирпан
Лом
Фердинанд
Берковица
Саранбей
Медковец

(Септември, 78-79)

С оглед на подобен принцип се определя и народния характер на Иван от поемата на Маяковски *150 000 000*. Самият избор на героя на поемата не

е случаен. Иван, традиционният герой от руските билини, функционира в света на Маяковски като синтез на трудовите хора от „селото и града“ и като синтез на Русия:

Мы пришли, миллионы,
миллионы трудящихся
миллионы работающих и служащих
[...]
Мы пришли, миллионы;
миллионы вещей
изуродованных,
сломаннных,
разоренных.
(150 000 000, II, 122)

Россия
вся
единный Иван,
и рука
у него –
Нева,
а пятки – каспийские степи.
(150 000 000, II, 122)

Защото Иван е замислен като идеална симбиоза между новото и първичното. Новото не се нуждае от обяснение. В света на поемата на Маяковски, както и в действителността на много негови текстове, новото е абсолютна ценност. Но първичното «само за себе си» за Маяковски не означава нищо. Първичното започва да означава нещо посредством новото. И едва това единство на противоположни ценности се обединява в ИВАН. Първичното у Маяковски придава нова стойност на националното. Затова дивата, гладна, животинска РУСИЯ-ИВАН говори с езика на славянофилската мечта за самата себе си, с езика на отново прочетения мит:

Пропала Россиечка!
Загубили бедную!
Новую найдем Россию.
Всехсветную!
Иде-е-е-е-м! [...]
Сегодня
в рай
Россию ринем
за радужные закаты скважины.
Го, го,
го, го, го, го,
го, го!
Идем идем!
Сквозь белую гвардию снегов!
[...]
Мы пришли,
миллионы,
миллионы скотов,
одичавших
тупых,
голодных.
(150 000 000, II, 117, 122)

Именно паметта за мита в интерпретацията на автора на 150 000 000 означава вътрешно отъждествяване с недегенериралото от западни влияния ядро на руската култура. Защото „НАРОДЪТ“ е едновременно народ и

нация. Поемата на Маяковски онаглеждава зависимостта на революционната утопия от славянофилската. Това подобие е функционално и генетично, защото и двете имат компенсаторен характер. И в двете става въпрос за възвръщане на загубеното единство, синоним на което е Русия преди „разкола“, неразделена на „елит“ и „народ“. Иван от поемата на Маяковски е представител на масите и като такъв е център на революционната утопия. Същевременно той отчетливо обновява, придавайки ѝ ново значение, славянофилската мечта за Рус на народа.

И в поемата *Септември* „дивакът“ е носител на новото, разбираемо като абсолютна ценност, и на онова, което е фолклорно-народно, родно. Затова Геомилевият homo barbarus е вграден в един образ, кодиран в българското литературно съзнание още от времето на националното възраждане:

Блясна
над родни Балкани,
издигнали пъп
срещу небето
и вечното слънце
светкавица
— гръм

хрясна
право в сърцето
на гигантския
столетния
дъб.
Хълм подир хълм
ек бързолетен
отпрати далек
през чуки
грамади
към стръмни долини
в каменни дупки
— пламтящо легло —
дето спят на витло
пепелянки и смоци,
в пещери
на змеици и змейове,
в глухи хралупи на вещици

(*Септември*, 81)

Здраво вкорененият в българския фолклор, съществуващ в многобройни литературни интерпретации метафоричен образ на бурята в Балкана (защото за него става въпрос тук), локализира Геомилевия „дивак“ в „родната българщина“. Привлечен в унисон с митично-идеологическата матрица на българската култура, той се оказва решаващ за народното лице на варварина. Митичният Балкан като паралел на септемврийското въстание има осветяваща функция. Индивидуалният акт става народно въстание, а фолклорно-народният homo barbarus се превръща в нация.

В този контекст универсалистичната символика – и библейската, и античната, има вече не само сакрализираща функция. Нейното действие всъщност е насочено към разбиване на понятието народ. Ако образът символ на Балкана прави от варварина народ, то библейската символика, примесена с античната, преобразява народния варварски бунт в бунт на цялото човечество против Бога:

Смърт, убийство и кръв!

Докога, докога?

Вседържителю Зевс

Юпитере

Ахурамазда

Индра

Тот

Ра

Иехова

Саваот:

- отговаряй!

[...]

- Кой?

излъгана шатавяра?

Отговаряй!

Ти мълчиш?

Не знаеш?

- Ний знаем!

Ето виж:

с един скок

ний скачаме право в небето:

ДОЛУ БОГ!

(*Септември, 91-92*)

При което бунтът на Геомилевия варварин е наистина тотален, може би дори ницшеански по своето естество:

— хвърляме бомба в сърцето ти,

превземаме с щурм небето:

ДОЛУ БОГ!

и от твоя престол

те запращаеме мъртъв надолу

вдън вселенските бездни

беззвездни,

железни —

ДОЛУ БОГ!

(*Септември, 92*)

Обаче унищожаването на Бога във визията на Г. Милев не води до абсолютизиране на „света без Бога“ и до ново раждане на свръхчовека, символичния, земен еквивалент на абсолюта. Ницшеанските мечти не задоволяват автора на *Септември*. Унищожаването на Бога като че ли не е достатъчен подарък за човека, защото Геомилевият варварин не се стреми към свободата сама за себе си. Неговата свобода е свобода за, а не свобода от; тя не е конкретна визия и именно затова се появява като епифания на бъдещия рай:

По небесните мостове

високи без край

с въжета и лостове

ще снемем блажения рай

долу

върху печалния

в кърви обляния

земен шар.

(*Септември, 92*)

Този свален от небето на земята рай е Геомилевото преображение на хилиастичната утопия. Неговото Царство Божие на Земята е творение на поетите и философите, а не материализация на абсолюта. Едновременно с

това, макар и да е рай за Варварина, в него ще има място за създателя поет:

Всичко писано от философи, поети –
ще се сбъдне!
– без бог! без господар!
[...]
Човешкия живот
ще бъде един безконечен възход
– нагоре! нагоре!

(Септември, 93)

И макар и да трябва да бъде всеобщ и наднационален – както е редно за един рай, – в него няма да липсва място за позитивна епифания на българския СЕПТЕМВРИ:

Септември ще бъде май.
[...]
Земята ще бъде рай –
ще бъде!

(Септември, 93)

Така кръгът се затваря. Геомилевият homo barbarus, както Иван от поемата 150 000 000, иска да бъде роден и едновременно с това универсален. Той израства от българската народна почва. Представлява материалзация на бруталното, суровото, примитивното, оварвареното «родно» и следователно е нова интерпретация на кодифицирания от българските неоромантици мит за народа, чиито корени намираме в народното митотворчество от епохата на Българското възраждане. Същевременно обаче Геомилевият „дивак“ има нужда от света. Иска да бъде европейски и универсален. Но той се различава от Иван на Маяковски или от Схита на Блок, защото не изпитва народната ненавист към Запада, към Европа. Ако ненавижда, прави това по-скоро по ницшеански – обект на тази ненавист е Европа на сития буржоа, Европа на филистера. Така Геомилевият варварин става символ на суровото «родно», вписано в универсума, символ, който свързва в себе си две времеви перспективи: миналото и бъдещето, паметта за мита с надеждата на утопията.

Никола Фурнаджиев

В дестабилизирания свят постигането на абсолютни ценности е много трудно. Пред лицето на всеобщата криза Никола Фурнаджиев вижда възможност за обновление в новото «родно». Това естествено не е никаква програма в строгия смисъл на думата. В творческата биография на Фурнаджиев обективно погледнато липсват манифести, бурни изказвания за изгаряне на клада на наследството от миналото, както и високопарни изявления за строителството на новото. Но пък неговото, на Фурнаджиев, „затваряне на света в родното“ е в действителност опит за положителен отговор на кризата.

Защото «родното» за Фурнаджиев не е някакво «лустросано», идилично-етнографско понятие. Обновеното «родно» според разбиранията на автора на *Пролетен вятър* трябва да напомня за «корените». Носител на така разбираното «родно» става дефинираната по различен начин земя на предците и на съвременниците, на живите и на мъртвите.

За Фурнаджиев това е винаги амбивалентно понятие. Негов лиричен еквивалент са поетическите картини на мъртвите води, на чумата, унищожаваша всички и всичко и най-сетне – на свещените кости на предците:

Сега проблясват над Марица
студени утринни звезди
и безутешна сива птица
пищи над мъртвите води

[...]

а идат дни и ние трябва
да ровим черните нивя.

Но страх ни е — мъртвец изрових —
то беше с ужас пълен ден

[...]

Сега звезди зелени капят,
Марица свети като смърт,

(*В нивята*, 54)

Страшна смърт ли беше то за всички ни,
кой в мъглите мечът им пречупи?

[...]

сякаш вчера **с жълт калпак е мицала**
над земята пуста черна чума.

(*Гибел*, 52)

Дълбоко грей мрачния блясък на нощния кладенец,
дълбоко горят отразените светли звезди,
дълбоко, дълбоко бий тъмната радост в земята запалена
и в скъпите кости на моите буйни деди.

[...]

Аз тръгнах по пътя да ходя, да каня за сватбата
и вас, мои родни, умрели и тъмни бащи,

(*Сватба* 2, 63)

Мъртвата земя, земята на смъртта, земята на мъртвите във визията на света на Н. Фурнаджиев не съществува без антидетично допълнение. Смъртта в този свят винаги се съпътства от живота.

Вербална проекция на живота става образът на мистичното съвокупление на прамайката Земя и Дъжда, съединение на любовта и плодородието:

Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустините

влюбени,

тича тъмен дъждът и разголил космата снага,
ще пресли тази нощ, ще лежи в твоите пламнали угари.

[...]

Моя едра жена, моя родна и черна земя,
приеми го и пей във прегръдките топли и пламнали —
като тъмен жребец, като мъж иде днеска дъжда,
и ликува пръстта, и танкуват дървета и камъни.

(*Дъжд*, 58)

Такива са и нееднозначните образи на танцуващите горящи къщи, дървета, улици, хора и на земята в „безспирен бяг“:

А танкуват запалени къщите
от безспирия бяг на земята,
ний със всяко дръвче се прегръщаме
и лудуваме с лудия вятър.

Падат, стават и хора, и улици,
и дървета, и гробища черни

(*Пролетен вятър*, 57)

Движението и плодovitостта са знаци на живот в текста на Фурнаджиев. Но едва обединени със смъртта те стават олицетворение на промяната.

Принципът на амбивалентността внася порядък в цялата действителност на автора на *Пролетен вятър*. Наслаждаващите се и взаимно допълващи картини покриват пластове от значения, чийто глобален смисъл се формира в допирната точка на двата аксиологични реда: апокалипсиса и катарзиса. Метафорична проекция на апокалиптичното унищожение стават картините на печалните, пусти ниви, на изпепелените села:

де сме, о мое печално и равно поле!
Там изгоряха селата и пеят бесилките,
вятъра стене над пустите ниви сега,

(*Конници*, 47)

Както и метафоричните образи на горящите простори, на нивите, обхванати от огън, на пламтящите храсти и най-сетне – на запалената земя, на гърчещите се в кървави пламъци хора и на потоците от огън:

гори задъхан въздуха до смърт
и слънцето гори върху къпините,
къпините и нивите кипят.

(*Любов*, 60)

огънят трепери кървав над сърцата
и гори от долу пламнала пръстга..
И горят житата черни и червени,
и гориме всички в огъня червен,
[...]

огнени потоци в тъмните пустини
идат, и потъват нивите във дим.

(*Жътва*, 61)

Апокалипсисът нахълтва в този свят като огнена стихия или като фолклорно-митичен змей:

Огромен змей е лятото в пустините,
[...]
Задъхам се от зной и жажда огнена
петите ми са пламнали в пръстга
[...]

Огромен змей е лятото в пустините,
задъхана с черната земя,

(*Любов*, 60)

Освен това змеят внася в света на Фурнаджиев нееднозначност. Символизирайки унищожението, той същевременно предизвестява обновлението – самият той е огън на смъртта и живота. И подобно на библейската символика се отнася към българския вторичен речник на символично добавените ценности. Участва в създаването на Фурнаджиевата фигура на дома. Нейния еквивалент поетът намира в образите на земята майка, любовница, родилка.

Второто лице на унищожението в текста на тома *Пролетен вятър* е винаги обновлението. Емоционален еквивалент на тази амбивалентност стават ярките картини, предизвестяващи ужаса и радостта, смъртта и сватбата:

Конници, конници – братя над бездни надвесени,
моя родино и пламнало родно небе,
вятъра иде и страшно е, майко, и весело
пей и умира просторното равно поле!

(*Конници*, 47)

Пеят червени и бесни петли,
тъмните улици тътнат.
[...]
вятъра весел и черен плющи,

(Сватба 3, 64)

Хей, мои сватбари, хей, гайди и свирки и тъпани,
на сватба, на сватба – в неделя – на сватба и смърт!
(Сватба 4, 65)

Възпроизвежданите пластове значения образуват дихотомичен аксио-логичен пейзаж, в основата на който е заложено преживяването на голямата промяна през призмата на българския септември. Затова редовете от значения, смъртта и животът, апокалипсисът и катарзисът налагат в основни линии положително, оптимистично измерение на септемврийския бунт и на септемврийския погром. Карат ни да виждаме бунта и погрома именно като голяма, кървава балканска сватба, която ще бъде ден на Страшния съд и ден на възраждането:

Ще свирят кавали, ще гръмнат широките тъпани,
дълбоко ще стене земята във страшния ден
[...]

и вятър ще вее и в прашни и пламнали друмове
ще вика от радост големия черен народ.

[...]
Небето гори и земята е в кърви окъпана,
и буйни потоци в полетата тъмни ехтят

(Сватба 4, 65)

Фурнаджиевият homo barbarus е обърнал глава назад. Въплъщава се в «родното», оварварявано по есениновски. Представлява хипостаза на земята, която пред заплахата за националните ценности става дом, единствено възможен и вечен, като Есениновата „кравя Рус“ от народно-православната икона.

И действително след много, много години (в 1941 г.) Фурнаджиев в малката скица *Верни на народа и родната земя*, използвайки вече не езика на поетическите образи, а на рационалните аргументи, характеризира неизменния свят на своите ценности по следния начин: „Малко са опорните точки, на които може да се застане. Спокойствието е невъзможно освен за ония, които са глухи и слепи. [. . .] Никой не може да каже какво ще бъде утре – през новата година. Има обаче едно нещо, което е непреходно, вечно – нашият народ, родната земя“. (Н. Фурнаджиев. *Съчинения в четири тома*, София 1970, т. IV, с.114.)

Родната земя и народът – т. е. отново възвърнатият и назован дом.

Ламар

Почвата, върху която израства Ламаровият варварин, е анархистичният бунт. Ламар създава неговото поетическо съответствие чрез визията на разбунтувания свят, завладян от дивата, вулгарна, животинска, но недвусмислено наднационална гълпа:

Елате каналии вълци овни виторози
кози и магарета подли хиени
[...]

Аз сам ще ви уча и вий да се любите
но не сладкодумно а с рев и обиди
и вашата чест в тишина да не губите
и кръв да не ближете зли и превити

Елате о братя сърни и хиени редици
о чуйте осли безобидни и жалки
Световний цирк оживете с различни езици
и дайте на хората смях и игралки.

(Цирк, 12)

Неговият образ е съзнателно едностранчив. Във визията на този свят не само е немислима каквато и да било хармония между красивото и грозното, тя е и ненужна. Създавайки своята поетическа действителност, Ламар избира грозното. Природата, която въвежда а ргіогі според собственото си виждане, за него е като грозна истина за преживяваната действителност. Отхвърляйки фалша на досегашните естетически норми, той по същество съживява пред-революционните жестове на руските кубофутуристи:

Вий няма да слушате тук аритметика
държавни закони молби и платформи
аз сам ще ви уча на нова естетика
на нови закони обноси и форми

(Цирк, 12)

Принципите на „новата естетика“ той формулира директно и едновременно с това незабавно ги осъществява в своето поетическо изображение на действителността.

Аз сам ще ви уча да свикнете с грозното
с нещата които са кръстени в сила
и вие тъпчете радостно розите
и устни ще впивате страстно в бодиля

(Цирк, 12)

В така замисленото пространство на варварина не му е необходимо да прониква насила; той не плаши като уголемяващата се „сянка на черния“, контрастираща с „хубавичката“ действителност на „ситите“. Точно обратното – той веднага се появява като част и цяло едновременно.

Явява се като демон на злото и господства над така замислената действителност. Проектира света, както правят това големите бедствия – Гладът, Холерата, Сушата, Студът:

и вашите маски
посипани с вар
от кадилния дъжд на
метлите
а черната каска
на първи колар
ви води през пустия град
[...]
о сън на смъртта!

(Холера, 16-17)

Аз ходя бос низ сухите долини –
(о, заключена вода! –)
и облак тъмен няма да премине
над измрелите стада. –

И мойто тяло се попука в пламък: –
аз ще се превърна в прах: –

(Суша, 27)

В тая зима зловеца,
в тоя студ на нощта –
за среща
с смъртта!

[...]

ДРУГАРИ

да вървим!

[...]

милиони са мъртви

(Студ, 32)

Той се намира едновременно вътре в и извън създаденото от него пространство. Бди над неговата съдба като зъл създател, за да се реализира злото докрай. Картините на опустошените от бедствията нивя преместват Ламаровия варварин над собствения му проект, в сферата на «родното». Тази своеобразна фетишизация на стихииите отпраща поетическия свят, създаден от автора на *Железни икони*, към народните корени на собствената култура. Типичните за фолклора антропоморфизации на нещастия, болести, стихийни бедствия Ламар разтваря в брутализираната визия на действителността, чийто стилистичен маркер става Фурнаджиево-Есениновата метафора, а конструктивен маркер – динамизираното, антиестетично описание, толкова близко във функционално отношение до Г. Милев и Маяковски.

Ламаровият homo barbarus, проектирайки един все по-«роден» свят, престава да господства над него, започва да го изразява. Езичниците, хайдутите, ордата варвари с икони придават на неясното и трудно поддаващо се на определяне в рационални категории «родно» материална и конкретна форма. Така портретът на «родния» варварин на Ламар става триптих, всички части на който съответстват на европейския стереотип на Балканите.

Езичниците – това са гладни вълци, жестоки бунтовници, мачкащи царете, достойни наследници на Стефан Караджа.

ний ревам – и имаме глас:
пропарабеляме старото време!
Колко царе на земята ще сложим! –
де си ти, смел Караджа! –
звера убиват за кожата,
хората вързват с яки въжа! –
Не сме ли ний гладни вълци
и вием срещу месеца? –

(Езичници, 25)

Ордата варвари е съзнаваща собствената си сила дива маса, атакуваща чуждите:

Вий ни зовете глупави и варвари: –
[...]
на земята ще легнат сто гладни години,
Тогава – о, ние сме варвари, –
на глада ви ще хвърлим татул
и с удара на овни матори
ще ви счупим гърба и ребрата.

(Варвари, 26)

Хайдутите актуализират митичния образец на българския бунтовник:

Мои братя
юнаци,
с повои черни

[...]
Балкана пей белогрив –
[...]
буря
и огън,
и бунт
срещу царя и бога,
хайдутин!

(Хайдутин, 38-39)

Обаче само трите части на триптиха, взети заедно, олицетворяват варварина. „Дивакът“, когото Европа очаква, идва в одеждата на българско-балканския езичник с православна икона от желязо. Той обаче се оспорва и допълва от Хайдутин – от времето на националното възрождение положителен образец на бунтовника въстаник. Митичният хайдутин образува паралел, осветяващ българския септември. Така Ламаровият homo barbarus придобива друго значение. Става знак на «родното» – на суровото, първично, но и разбунтувано «родно». Анархистичния бунт, който създава фон за очертаващата се хипостаза, Ламар контаминира със знаците на «родното», актуализиращи традицията на борбите на българския народ за независимост. Неговият хайдутин, езичник, ордата диваци пресъздават големия бунт и така символизират живота, възрождането. Така, както демонът на злото, проектиращ опустошения от бедствията свят, е синоним на смъртта и унищожението.

Двата наслагващи се един върху друг аксиологични реда създават едновременно родния варварин на Ламар, който се връща към «българското» не благодарение на Европа, а поради необходимост, произтичаща от извънлитературната действителност.

*Превод от полски:
Светла Златарска и
Благовеста Лингорска*

ИЗТОЧНИЦИ

- А. Блок. *Полное собрание стихотворений в двух томах*, Ленинград, 1946.
С. Есенин. *Собрание сочинений в двух томах*, Москва, 1990.
Ламар. *Избрани стихотворения в два тома*, София, 1967.
В. Маяковский. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, Москва, 1955-1961.
Г. Милев. *Стихотворения, поеми, критика*, София, 1980.
Н. Райнов. *Балканска поезия*, «Развигор», 1921, №2.
А. Разцветников. *Събрани съчинения в четири тома*, София, 1981.
П. Росен. *Между народа – видено и чуто*, София, 1933.
Б. Савов. *Скитско и славянско в българската литература*, «Хиперион», 1924, № 4-5.
Н. Фурнаджиев. *Съчинения в четири тома*, София, 1970.
Я. Янев. *Изток или запад*, «Златорог», 1933, № 4.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Х. Балабанова. *Поетическа образност и новаторство: Незвал, Есенин, Фурнаджиев*, «Език и литература» 1977, № 3.
А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. В: *Блоковский сборник VII*, под ред. Л. И. Тимофеева, Тарту, 1986.
Д. Великов. *Българската критика за Асен Разцветников*, «Литературна мисъл», 1979, № 5.
И. Георгиева. *Българска народна митология*, София, 1983.

- Т. Домбек-Виргова. *За една утопия от двадесетте години*. «Литературна мисъл», 1991, № 1.
- Т. Жечев. *История и литература*, София, 1982.
- Р. Коларов. *Баладичното в стихотворението на Никола Фурнаджиев „Конници“*, «Литературна мисъл», 1971, № 1.
- Р. Коларов. *Структура на идейно-художествения свят в поемата „Септември“*, «Литературна мисъл», 1976, № 5.
- А. Къосев. *„Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време*, София, 1988.
- Р. Ликова. *Асен Разцветников*, «Септември», 1961, № 7.
- Е. Сугарев. *Българският експресионизъм*, София, 1988.
- Е. Сугарев. *Художественото новаторство на Н. Фурнаджиев*, «Литературна мисъл», 1983, № 5.
- Г. Цанев. *Асен Разцветников*. В: *Избрани съчинения*, т. II, София, 1975.
- Г. Цанев. *Към портрета на Ламар*, «Български войн», 1972, № 4.
- Г. Цанев. *Ламар*. В: *По нови пътища*, София, 1973.
- Е. Balcerzan. *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa, 1984.
- Т. Dąbek-Wirgowa. *Symbolika religijna w bułgarskich interpretacjach literackich nowoczesnego świata*, referat wygłoszony na sesji w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, 1988.
- Т. Dąbek-Wirgowa. *Penczo Stawejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*, Wrocław, 1973.
- Т. Dąbek-Wirgowa. *Udział wzorców obcych w rozwoju historyczno-literackim młodych literatur narodowych (na przykładzie awangardy bułgarskiej)* [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, Warszawa, 1978, s. 61-68.
- W. Gałązka. *Obcość i rodzimość w ekspresjonizmie bułgarskim*, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, s. 207-208.
- G. Gazda. *Awangarda — nowoczesność i tradycja*, Łódź, 1987.
- L. Kacis. *Władimir Majakowski w Warszawie 1927 roku* [w:] *Włodzimierz Majakowski i jego czasy*, Warszawa, 1995, s. 29-42.
- K. Mannheim. *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Lublin, 1992.
- S. Morawski. *Na zakręcie, od sztuki do po sztuki*, Warszawa, 1985.
- N. A. Nilsson. *The Russian imaginists*, Stockholm, 1970.
- Powstanie wrześnieowe 1923 roku w literaturze bułgarskiej*, pod red. T. Dąbek Wirgowej, Warszawa, 1987.
- J. Sujecka. *Czasoprzestrzeń ekspansji i refleksji. Próba typologii bułgarskich patriotyzmów w okresie 1912-1923*, «Pamiętnik Słowiański», XLII, 1992.
- A. Walicki. *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*.