

Кръгът „Стрелец“. Осмислянето на традицията

Иван Христов

Както посочва един от идеолозите на „Стрелец“ – Кирил Кръстев¹, зад първия идейно целенасочен културен седмичник – вестник „Изток“, е стоял един организиран интелегентски кръг. „Изток“ излиза две години – от 15 октомври 1925 до 16 юли 1927 г. в седемдесет броя. Според Кръстев вестникът се явява след трагичните 1923 и 1925 г., когато вече основаното списание „Златорог“ иска да установи един „следвоенен еkleктичен класицизъм и порядък“ в литературния процес, а символистите тъкмо през това десетилетие се организират в „приказния замък“ на сп. „Хиперион“. Според стрелеца замисълът на организаторите е да се противопоставят или да преодолеят тези две тенденции. Кръстев акцентира на това, че една от основните идеи в програмата на в. „Изток“ е за *национално издигане до европейско ниво, но на органична родна основа*. С тази идея стрелците смятат, че възраздат идеята на Иван Шишманов и „Мисъл“ на д-р Кръстю Кръстев.

Кръгът и седмичникът „Стрелец“ се образуват от сътрудници на вестник „Изток“ и недоволни сътрудници на списанията „Златорог“ и „Хиперион“. Предприетата стъпка била да се излезе от „морализаторския дух“ на в. „Изток“, от еkleктичния естетизъм на „Златорог“ и да се преодолеят символистичните позиции на „Хиперион“. Като родилен фактор на кръга „Стрелец“ Кирил Кръстев изтъква и стълкновението във възгледите и дейността на двамата видни редактори критици Константин Гълъбов и Владимир Василев. Като друг важен фактор за появата на кръга Кръстев счита притегателната сила на все по-интензивното след войните движение „Родно изкуство“, което включва художниците Иван Милев, Владимир Димитров – Майстора, Иван Пенков, Васил Стоилов, Иван Лазаров, Цанко Лавренов, Дечко Узунов, Илия Петров. Това движение се обявява за една неофолклорна тематика и декоративна стилистика, но оплодена от западното образование и контакти на повечето от художниците. Основен изразител на тази евро-българска идеология става Константин Гълъбов със своите статии и есета. Седмичникът „Стрелец“ излиза в 12 броя, от 6 април до 23 юни 1927 г. Главни

¹ Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. София : Бълг. писател, 1988, с. 115.

редактори на вестника са Константин Гълъбов и Чавдар Мутафов. Но нека да се спрем последователно на отношението на стрелците към различни пластове от българската култура. Това в голяма степен ще ни даде отговор на въпроса наследници на какви традиции се явяват те и какви визии за бъдещето предлагат.

1. Митологията и фолклорът като подстъпи към родното

Първият текст, който разглежда проблематика, свързана с митологията и идеята за родното, и на който ще се спрем, е есето на Константин Гълъбов „Човекът на кавала. Човекът на Рибния буквар. Човекът на Балкана“, публикувано в бр. 15 от 23.01.1926 г., на в. „Изток“. В този текст Гълъбов в синтезиран вид говори за процесите, които настъпват в българската култура с началото на възрожденската епоха и които в крайна сметка водят до формирането на българската национална идентичност. Подобно на своя учител Пенчо Славейков, той се обръща към българската народна песен, за да търси началата на родното. Прави впечатление обаче съществената промяна в гледната точка по отношение на обекта на онаследяване. Когато борави с понятието *българска народна песен*, Гълъбов използва един основен концепт, който той последователно прилага и към литературата, а именно *действителност*. Всяко словесно творчество, дори и устното, за него е един отминал етап, щом стои далече от действителността. „На външния свят (в българската народна песен – б.м., И. Х.) се гледа винаги през една копнежност, която отдалечава нещата в дрезгавите кръгозори на непонятното, като им придава призрачни очертания“² – заявява той. И още: „Действителността престава да бъде действителност, но не толкоз защото въображението я преобразява чрез внасянето на фантастични елементи, колкото защото чувството хвърля своето прозирно було въз нея. Нашата народна песен е плод на съзерцателност – не на буйно развихрено въображение.“ *Човекът на кавала*, чиято единствена културна проява е неговото народно творчество като мелодия и песен, това всъщност е митологичният човек, човекът на емоционалността, чужд на външния свят, който не познава историята – или този, който всячески се опитва да я унищожи. Неговият мъченически дух „изпълня цели пет века на робска приниженост“. „Човекът на кавала – според Гълъбов – е трябвало да остане без материална култура, защото е бил чужд на външния свят и неговите радости. Той се е изживявал само със своята емоционалност.“ Ако за писателите от по-ранния етап на българския модернизъм митологията и фолклорът са важни като възможност за излизане от действителността, Гълъбов отрича тъкмо тази възможност. За него е важно изкуството да бъде близо до действителността. Бихме могли да кажем, че

² Тук и нататък цит. по: Гълъбов, К. Човекът на кавала. Човекът на Рибния буквар. Човекът на Балкана // *Изток*, № 15, 23 ян. 1926, с. 3.

неговата концепция за постигане на родното се връща отново към някои аспекти на разглеждане на изкуството като мимезис, характерно за реалистичната традиция. Така за идеолога на кръга „Стрелец“ митологията и фолклорът не могат да бъдат подстъпи към родното поради своя неоплатонически, антимиетичен характер, или поне не в такава степен, както е за Пенчо Славейков и Гео Милев напр.

Според Гълъбов идва времето на Паисий и българинът се събужда от своята емоционалност. Рефлексивността, или разсъдъчността, е новата характеристика на неговото съзнание. И тук Гълъбов се спира на онзи етап, в който започва да се формира българската национална идентичност. Той не пропуска да отчете важната роля, която играе западното влияние в тези процеси. Според него разсъдъчността, „[която – б.м., И. Х.] намира израз в просветителните идеали на времето, представя двойко явление, разбиращо своя смисъл като биологически и исторически момент в живота на българина. Тя е биологически момент, защото настъпва като преображение, като мутация на българската душа, и исторически, защото се наблюдава не само като самопроява, но и като отглас на външно раздразнение, на западно влияние. Рибният буквар на Берона е биологически и исторически символ.“ *Човекът на Рибния буквар* е разсъдъчен човек, с потулена емоционалност, но с по-голям усет за реалността и външния свят, светът на явленията може да бъде покорен само от него. Така Гълъбов стига до идеята, че разсъдъчният човек трябва да преодолее емоционалния.

Ако Гео Милев отрича напълно рационализма, защото за него изкуството е изразяване на подсъзнателното, Гълъбов осъществява връщане към рационалистичната концепция на реализма за постигане на света в изкуството. Тъкмо по пътя на разсъдъка според него родното ще се доближи до западното. Още тук се откроява начинът, по който той тълкува и се влияе от Освалд Шпенглер. Той смята, че човекът на Изтока (българинът) трябва да заимства разсъдъчността на западния човек, онази разсъдъчност, която е спомогнала западната култура да достигне до своя зрял етап. Но източният човек не бива да стига до крайни форми на разсъдъчност, не бива да позволява да бъде обхванат от заразата на цивилизацията, която според Шпенглер се разпространява точно като болест и убива плодовете на културата. Разсъдъчният човек събужда активния човек – „този активен човек се проявява по бреговете на Босфора, с придобиването на църковна независимост, по чукарите и сипеите на Балкана, с извоюването на политическа независимост“. Още в началото на своите публикации във в. „Изток“ Гълъбов конструира един мит, който ще бъде негов опорен модел при по-нататъшното разгръщане на идеята за родното. Това е митът „Българско Възраждане“. Като се има предвид времето на двадесетте години, когато в резултат на Първата световна война и събитията от юни и септември 1923 г. в българската култура настъпва остра криза на чувството за национална идентичност, то възвръщането към мита за „Българското Възраждане“, към времето, когато се е формирала тази идентичност, е разбираемо. Но това е и

едно възвръщане – питане, възвръщане на качествено нов етап. Българската култура постига ново спасение, ново разрешение на кризата на идентичността на интелектуалците, което е възможно чрез изкуплението – а то, от своя страна, изисква възвръщане към предишните вявания, които са средство за пречистване. И ако Славейков и Гео Милев изпитват необходимост да се върнат към предмодерната, към космическата традиция, то Гълъбов вижда спасение в едно връщане към епохата на Възраждането. Ако можем да твърдим, че при устното поетическо творчество³ съществува едно двойно плъзгане между индивидуалния опит и колективната традиция, чрез което устната творба се изменя и същевременно остава същата, това важи с пълна сила и за писмената творба, макар че тя се позовава на индивидуалния опит. Понятието за традиция се оформя като сложна и динамична система, която непрекъснато се обновява, за да се потвърди отново. Като се опитва да неутрализира съществуващите противоречия между настоящето и миналото, между настоящето и бъдещето, Гълъбов стига до разрешение на кризата чрез връщане към някои аспекти на модерността. И наистина, както отбелязва Пол Зюмтор⁴, в една култура съществуват множество традиции, които са многобройни отговори на предизвикателството, отправено от преходността на всичко онова, което езикът назовава.

Не е изключено идеята на Освалд Шпенглер за залаза на Запада и възраждането на славянската култура да е повлияла на Гълъбов за постигането до концепцията за едно ново „Българско Възраждане“. Когато изгражда своята теза за формирането на националната идентичност, опирайки се на три последователни етапа – Човекът на кавала, Човекът на Рибния буквар и Човекът на Балкана, Гълъбов смята, че този модел може да бъде приложен в съвременността. Така се откроява мисионерството на кръга „Стрелец“, желанието на стрелците да бъдат предтечи на това ново Българско възраждане. Концепцията на Гълъбов за постигане на родното, макар и да реабилитира действителността, рационализма и историчността, не съвпада напълно с разбирането на реализма. За тази концепция е важно не толкова отразяването на действителността, колкото тръгването от действителността към един модернистки тип метафизика.

В статията „Колективно и индивидуално творчество“⁵ Гълъбов прави опит да смекчи пълното отричане на колективното творчество като път за постигане на родното. Той обръща внимание на това, че народната песен или приказката като колективно творчество са дело на множество автори, които влагат в тях материалния и духовен жизнен облик на различни времена. Така, като конструира понятието „духовен и ма-

³ Зюмтор, П. Въведение в устното поетическо творчество. София : Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1992, с. 174.

⁴ Зюмтор, П. Цит. съч., с. 222.

⁵ Гълъбов, К. Колективно и индивидуално творчество. // *Изток*, № 41, 24.10.1926 г. с. 3. Нататък статията се цитира по тази публикация.

териален жизнен облик“, Гълъбов прави опит да примири идеалистическото схващане за изкуството, което приема всяка вещь като психологически феномен, като символ, и материалистическото схващане, което приема всяка вещь като субстанция. Нека само припомним, че Гео Милев застава категорично на страната на идеалистическото схващане. В завръщането към материалистическото схващане Гълъбов вижда отгласване от идеализма на символизма. Той обаче страни от разбирането на изкуството като отражение на действителността, характерно за традицията на реализма. От концепцията на реализма е заимствана само идеята за мястото на действителността в изкуството, но в посока не на нейното подражание, а на пресъздаването ѝ. В концепцията на Гълъбов за постигане на родното вещта запазва своя статут на психологически феномен, характерен за символизма и експресионизма, но този феномен трябва да бъде разгърнат на фона на действителността. Така според концепцията на Гълъбов за постигане на родното в изкуството, макар и представени на фона на действителността, вещите пресъздават самото битие, а не бита – както е при реализма. В това се състои и разбирането на реализма на 20-те години – като нов, модернистки реализъм.

В статията „Колективно и индивидуално творчество“ К. Гълъбов изказва твърдението, че „животът, материален и духовен, на един народ има черти, които не се наблюдават в живота на друг народ, както всяко лице има черти, които не се наблюдават у друго лице“. Така той доразвива идеята на Гео Милев⁶ за различието, нюанса и боята на всяко национално подсъзнание. Гълъбов обаче не остава при подсъзнанието и обогатява концепцията на Милев с един материалистичен ракурс. Според него „народът влага в една своя песен или приказка онова, което очертава неговата физиономия, и по тази причина в народното творчество има вътрешно единство като равновесие на физиономичното“. Така народното творчество става източник не само на сближаване на универсални значения, но и на различие, но само доколкото става въпрос за собствена физиономия. Гълъбов използва понятието *физиономично* като синоним на понятието родно. Той обаче не отива по-далеч в сюжета на различието, не отива при езика на националистите. Гълъбов акцентира на това, че колективното творчество „съществува само през културно-исторични стадии, през които индивидуалното самочувствие е още слабо и отделният индивид се чувства като всички други“. Той добавя, че животът на отделния индивид е също уникален, също носи своите физиономични белези и продължава с едно интересно разграничение – дори в самото индивидуално творчество може да се говори „в един случай, за вътрешно единство като равновесие на индивидуалните физиономични белези, в друг – за вътрешно единство като равновесие на колективните физиономични белези“. Ала пътят, по който бива пос-

⁶ Милев, Г. Родно изкуство. // *Везни*, 1920, № 2.

тигнато долавянето на физиономичното, е един и същ и при създателите на колективното, и при създателите на индивидуалното творчество – това е съзерцанието, „сходно на онова оглъбяване в същността на нещата, което характеризира мистичното отношение“, или пътя на Wesensschau (от нем. – светоглед) – по израза на Едмунд Хусерл. Така съзерцанието, или „оглъбяването в същността на нещата“, според Гълъбов е основният път за постигане на „родната действителност“, то е оня филтър, през който колективното и индивидуалното творчество могат да бъдат видени като близки.

Вероятно поради своята по-категорична обвързаност с експресионизма и поради влиянието на Гео Милев Чавдар Мутафов отдава голямо значение на митологията като подстъп за постигане на родното. В статията „Фердинанд Ходлер“⁷ той разкрива някои от новите аспекти на разбирането на това понятие. Един от тези аспекти е *ритъмът*. Нека се спрем малко по-подробно на този елемент на словото, толкова важен за експресионистите. За писателите модернисти музиката е не само средство за преодоляване на конкретността на реалността, но тя е и един от пътищата за постигане на сакралната простота на нещата, на „духовната първосъщина“ на човека. „Музиката е първичното начало на всички изкуства. Съвършеният първопроизход на всички изкуства. Самото понятие Изкуство“⁸ – заявява Гео Милев. Според него в течение на цялата културна история изкуствата са се отчуждавали от своя първоизточник, вървели са по „пътя на подражанието“, който е бил „лъжлив“, бил е „едно упорито крепено заблуждение“ – а тяхното бъдеще принадлежи на „едно приближаване към принципите и целите на музиката“. Едвин Сугарев отбелязва, че в това приближаване Милев „вижда идеала на едно изкуство, уповаващо се на „музикалния принцип“ и освободено от задължението да борава с реално предметна образност – и с това да служи на материалното, а не на духовното“⁹. Но „музикалният принцип“ е заложен и в поетиката на символизма. Нека само си припомним Верленовото кредо „Музиката преди всичко“. Гео Милев прави опит да отиде отвъд тази концепция, като потърси сакралния елемент на изкуството още по-далеч, в естетическата категория ритъм. Така в студията „Театрално изкуство“ (1918) той стига до заключението, че „Непосредствената цел на всяко изкуство, независимо от елемент и форма, е: *Ритъмът* (к.а., Г. М.). Ритъм: това значи стилизирано, художествено съчетание на елементите. Съчетанието на елементите в самото изкуство“¹⁰. Едвин Сугарев подчертава също голямото значение, което експресионистите отдават на функциите на ритъма:

⁷ Мутафов, Ч. Фердинанд Ходлер. // *Изток*, № 38, 01.10.1926 г. с. 1. Нататък статията се цитира по тази публикация.

⁸ Милев, Г. Музиката и другите изкуства. // *Алманах Везни*, С., 1923, с. 81–85.

⁹ Сугарев, Е. Българският експресионизъм. София : Нар. просвета, 1988, с. 51R52.

¹⁰ Милев, Г. Театрално изкуство. // Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. София, 1976, с. 81.

Изтъкването на вътрешния ритъм като най-основен за съвременното изкуство има своите дълбоки корени в психологията на модерния художник и е пряко свързано със съзнателно търсената динамика, която да отговаря на динамиката на епохата. Според поетите от „Der Sturm“ ритъмът като антитеза на хармонията на старото изкуство е дори нещо повече от естетическа категория. „Ритъмът е основният принцип на съвременността – пише Лотар Шрайер. – Съвременното изкуство е антихармонично, то е ритмично¹¹.

Става ясно, че акцентирането на ритъма в поетиката на експресионистите идва да се противопостави на акцентирането върху мелодията в поетиката на символистите. Но нека се обърнем отново към устното поетическо творчество, или традицията на примитива, връщането към която според изследователите е един от основните способности за обновяване на културата след Първата световна война. Пол Зюмтор¹² отбелязва изключителната устойчивост, която ритмичните формули в дадена културна традиция проявяват към промените на времето: по-устойчиви от всеки друг елемент на поетическото изкуство, те са способни да се задържат изцяло или почти непроменени дори и след разпадането на езика, промяната на историческия контекст, загиването на естетиката, гекултурните премествания. Според него системата на стихосложение, използвана в романските езици от Ранното средновековие до XIX век, продължава без значително прекъсване латинската система на Източната Римска империя, която, от своя страна (като се отчитат настъпилите промени в същността на ударението), не се различава много от класическата система. Тази изключителна трайност на системата на стихосложение говори за ритъма като за един онтологичен елемент на словото.

Зюмтор¹³ обръща внимание още и на сакралния характер на ритъма. Неговата сакралност идва от това, че той има структурираща функция, организираща роля, като по този начин осигурява запазването на речта в паметта. Така ритъмът се оказва своеобразна традиция вътре в традицията. Той низвергва времето, като предпазва от неговото разрушително действие. Разбира се, връщането към ритъма като онтологичен елемент на словото през 20-те години е израз на желанието да се достигне до самата същина на думите, до тяхното сакрално значение. Зюмтор набляга на това, че чрез ритъма „се предава освободеното от времеви параметри познание, отгъждествено със самия живот, извечно пулсиращо тъкмо като него“; и още че „опитомени, ритмите на словото вписват в него белега на един човешки ред на вселената“¹⁴. Така в африканските култури „изкуството на словото никога не е самоцелно: поезията е магически призив,

¹¹ Сугарев, Е. Цит. съч., с. 51–52.

¹² Зюмтор, П. Цит. съч., с. 147.

¹³ Пак там, с. 150.

¹⁴ Пак там, с. 150–151.

изричащ колективната молба, с която човекът се обръща към вещите: нека те се появят в своята цялост; нека се оставят да бъдат породени от словото; нека бъдат създадени като съществуващи!“¹⁵

Гео Милев въвежда понятието ритъм в контекста на 20-те години, което е едно от основните понятия за осмисляне на родното през този период. Ритъмът се превръща в средство да се достигне до първичния и най-прост елемент на човешката менталност, но освен това той е средство светът да бъде преподреден и сътворен отново. Ритъмът се явява универсално понятие, което се отнася не само до езика като вторична система, но и до музиката – основната цел на изкуството за Гео Милев. Но ритъмът е и понятие, което се отнася изобщо до живота – поради своя структуриращ смисъл. За Милев ритъмът е „онова вътрешно движение, което прави поезията поезия и изкуството изкуство“¹⁶. За него вътрешният ритъм става най-висша естетическа стойност, той е плоскостта, на която се разрешава основният естетически въпрос – единството на съдържание и форма. Ритъмът изключва тяхната самостоятелност, той е спойващият елемент, чрез който те се свързват в една хармонична, непротиворечива цялост – като равноправни нейни елементи. „И Ходлер потърси тъкмо този прост ритъм. Той създаде своя повишена действителност, в която формите се разрастват до огромните силуети на природни явления, гдето човешката възраст се простира до безбрежията на желанието, съня и подвига до монументалния и вечен образ на битието“ – заявява Мутафов. И тук – освен ритъм, можем да открием и други важни за експресионистите понятия като „повишена действителност“, „сън“, „монументалност“, „битие“. Чрез тях се разглежда модерното изкуство, но те отпращат точно към митологията. И наистина, тъкмо в митологията формите се разрастват до силуетите на природни явления, а човешката възраст се простира до безбрежията на желанието. Не случайно сюжетът на картината, която използва Мутафов, за да илюстрира своите наблюдения, е митологичен – „Вилхелм Тел“. В своята презентация той цитира Фриц Бургер, според когото „В Тел Ходлер не изобразява героя, който се бори със съдбата, за да я преодолее, не и победител, не и историческата личност, а самата съдба, силна, непреклонна, божеството в героя, чрез когото то действа и говори, страховито голям, като Моисей, когато той слезе от планината Синай. Този роден от облаците гигантски образ става тук символ, съдбоносен закон. В едно сурово волево могъщество „личността“ потъва. Бог се явява в делото на своите избрани създания.“ И тук прозира подходът на експресионистите да се стремят към самата същност на явлениято. В своето тълкуване Ходлер е премахнал от героя Вилхелм Тел всякакви исторически характеристики, премахнал е дори неговите антропоморфни черти, за

¹⁵ Пак там, с. 116.

¹⁶ Милев, Г. Поезията на младите. // *Пламък*, 1924, № 2.

да се превърне той в символ и съдбоносен закон, в божество. Така образът става „страхотно голям“, монументален – Вилхелм Тел може да бъде сравнен само с друг митологичен персонаж, с Моисей, но и двамата са възплъщение на една абстрактна идея, на една съдба.

Мутафов доразвива своята концепция за родното в статията „Пол Сезан“¹⁷. Той оприличава Сезан на Достоевски – „провинциала“, който твори новото изкуство. В неоромантичната представа за лудия творец с „физиономия на разсилен или на бакалин, лишена от всичко, което би напомняло изкуството, сякаш възплъщение на самата баналност“ той вижда облика на съвременния художник и търси успоредици със средновековните анонимни майстори от готическите храмове, които живеят единствено чрез изкуството – „сричащи истината като деца, и неуки, с незнанието на гения“. Според тази концепция пътят към родното минава през провинцията, през необразоваността. Тук ясно е изразен стремежът към „чистото“ изкуство, което директно кореспондира с една метафизика без посредничеството на школуваността, на цивилизационната сложност на градската култура. Така родното или физиономичното се разкрива като една най-интимна онтология, която е предварително дадена като нещо сакрално.

Абстракцията също е понятие, което има важно значение за осмисляне на идеята за родното през 20-те години. Едвин Сугарев обръща внимание на това, че за експресионистите абстракцията е „пряк израз на априорно заложената в човека „художествена воля“ – и при това израз, диаметрално противоположен на „вчувстването“, при което формите на видимия свят служат като посредник и придават на художествения акт опосредствен характер“¹⁸. За експресионистите абстракцията е съвършеният и единствено мислим за човека израз на освобождаване от всяка случайност и временност в света. Експресионизмът вижда в абстракцията водещ художествен принцип на първобитното изкуство, средновековието и готиката – т.е. в епохите, в които търси своите образци.

По същия начин родното се разкрива в картините на Дечко Узунов. „Неговият „Крале Марко“, въпреки че „загубва силата си“, е все още препълнен със сила, с някаква яростна стремителност: веждите, очите, мустациите и устата са изпънати в една единствена воля, с прицела на стрела, която ще полети веднага. А през тази стихийна изразителност на главата се вият в широки и прости линии вратът и раменете на героя: линии, които се извиват на един път, с здравата пълнота на елементарността, с лаконичността на монументалното“¹⁹ – пише Чавдар Мутафов. Само в конвенциите на митологията героят може да се превърне до такава степен в олицетворение на една идея. И тук виждаме как на

¹⁷ Мутафов, Ч. Пол Сезан. // *Изток*, № 47, 05.12.1926 г. с. 1.

¹⁸ Сугарев, Е. Цит. съч., с. 47.

¹⁹ Мутафов, Ч. Конкурсна изложба. // *Изток*, № 53, 22.01.1927 г., с. 1.

територията на изобразителното изкуство се постига един модерен митологизъм, който е способен да изрази личността в нейните първични характеристики, свързани с културата – личността, освободена от цивилизационните натрупвания. „Дечко Узунов не разпилява: той събира“ – подчертава Мутафов. Нищо в свръхоценностеното изкуство не може да бъде разпилявано, защото то не е изкуство на излишъка, а на божествената мяра. Тук ясно личи неоромантическата основа на концепцията на Мутафов. Според него Дечко Узунов „обединява формата тъй, както вятърът обединява облаците“, „ала той знае да бъде и ясен като дъгата, наситена със светлина след дъжда, с някаква прозрачна звучност“, неговите портрети „са отчетливи и хармонични, стегнати в чистотата на водата, и все още бързи: с внезапността на жеста, на погледа, на бягащите очертания във фона, с бързината на сключването на образа в портрет“. Така идеята за родното се разгръща в търсене на елементарната, първичната, религиозната духовност, духовността на митологията, с която започва човешката култура. Тази духовност бива обвързана с характеристиките *яснота, прозрачна звучност, чистота на водата, здраве, пълнота*. Тя има различен характер от тъмната и неясна, болна и непълноценна духовност на символизма.

Тук се откроява още едно понятие, което става важно по отношение на идеята за родното – понятието *монументално*. Предметите в света на изкуството на експресионизма се явяват така, както се явяват на примитивния човек, не просто като предмети, а като символи, обвързани с божествения произход на света. Те са монументални поради своята значимост, поради своята възможност да символизират една божествена идея. Прави впечатление, че Мутафов не държи на националната принадлежност на митологичните герои. За него както Крали Марко, така и Вилхелм Тел са изразители на родното, защото не историческите особености са от значение, а общото олицетворение на една идея.

Интересен аспект от разбирането на Чавдар Мутафов за родното разкрива неговата статия „Стенописите на Иван Милев“²⁰. Тъй като стенописите са свързани преди всичко с религиозното изкуство, те дават възможност на експресионистите да разгрънат по-пълно своите идеи. Онова, което прави картините на Иван Милев така силни според Мутафов, е „неговата страстна напрегнатост, недоволна и търсеца“. И наистина, само в онези рискови зони на екзистенцията, в които се полага религията, може да има такава страстна напрегнатост, защото това са гранични зони, между живота и смъртта. Художникът е видян в неговата демиургична, неоромантическа роля, неговата „нетърпелива“ и „тежка ръка“ сякаш „иска да закове формата“, защото тя е призвана не да твори изкуство, а да изгражда същности, неговото „смело“ око „очиства нещата от ненужните подробности, за да ги обгърне в тяхната първична

²⁰ Мутафов, Ч. Стенописите на Иван Милев. // *Стрелец*, № 12, 23.06.1927 г., с. 2.

хубост“. Мутафов посочва влиянията върху тези стенописи – това са вавилонските барелефи и средновековната живопис, но по-важното е, че те по свой начин възраждат отново мощния дух на тези традиции. В позите на изобразените хора се „гъне желязна енергия“, те носят „безучастността на иконата, в която сякаш животът се затваря в себе си, за да се приготви към вечността“.

В стенописите на Иван Милев Мутафов открива конфликт между образа и неговия израз – това всъщност е конфликтът между действителността и нейното преобразуване в един самостоен свят, който придава на художника неповторимост, затваряща го в „някакъв собствен живот, отвърнат от зрителя, едновременно приказан и действителен“. Тази специфична затвореност, вгледаност навътре в себе си, е белег за това, че и Иван Милев, подобно на Гео Милев, се опира на едно разбиране за родното изкуство като изкуство, предназначено за храма, а не за улицата. И тук родното се тълкува като поставено между приказката и действителността. За разлика от мита, приказката не е толкова обвързана със сакралния елемент, но тя произлиза от мита и пази някои негови сакрални характеристики. Приказката, приказното стават за писателите модернисти средство за преодоляване на действителността. Така в приказната материя на картините на Иван Милев предметите отново се разрастват до мащабите на монументалното, а битовото остава само „декоративна подробност, загубена в големината на изображението“.

И в тази статия, като коментира образите на Милев, Чавдар Мутафов отново се спира на понятието ритъм – важен структуропораждащ и структуриращ елемент на мита. Мутафов сочи, че тъкмо ритъмът отделя образите на Милев от всекидневното съществуване. Както за примитивния човек, така и за художника експресионист ритъмът се превръща в свещена тайна, която отделя сакралното от профанното съществуване. Ритъмът сближава митологията, т.е. словесното изкуство, музиката и изобразителното изкуство, които в миналото са били неразривна част от ритуала. Но точно този избранически, сакрален момент в интерпретацията на Иван Милев, това желание да проникне в тайната на екзистенцията прави неговото изкуство различно от народното изкуство. Така всяко движение в неговите картини съвпада с божествения ритъм на Вселената. Неговите герои не просто съществуват, те сякаш танцуват в такта на музиката на битието.

Когато коментира родното у Иван Милев, Чавдар Мутафов смята за необходимо да говори за популярното изкуство. Според него картините на Милев никога не са били „хубави“, в тях липсват „евтините ефекти за широката публика, елегантността на извива, лекотата на щриха“. Само няколко реда преди това той е заявил, че окото на художника „очиства нещата от ненужните подробности, за да ги обгърне в тяхната първична хубост“. Така става ясно, че картините на Милев обгръщат нещата в първичната им хубост, но те самите не са хубави, защото тяхната цел е да изразяват същности, а не подробности. На елегантността на популярното изкуство се противопоставя грубостта на експресио-

низма, на лекотата на щриха се противопоставя тежката ръка на художника. „В известен смисъл те (картините – б.м., И. Х.) бяха груби, както е груб животът, както е груба работата – заявява Чавдар Мутафов, – с онова земно съпротивление на материята, която трябва да се превърне в образ, и със следите от една борба, в която победата трябваше да се изтръгне със силата на изкуството.“ И тук критикът се докосва до още един аспект на митологията – героичното начало, подвига, *неутолимата жажда за овладяване*. Както културният герой се бори със силите на хаоса, за да установи един божествен порядък, така ръката на Иван Милев се бори със силите на небитието, за да изтръгне от тях самото битие. Мутафов вижда в тези картини сили, които излизат извън картината, за да разбият тясната ѝ рамка. Нека се опитаме да отговорим на въпроса, как се пораждат тези сили.

Преди това обаче е необходимо да се спрем на едно друго понятие, което също е от голямо значение за осмислянето на родното през 20-те години, а именно *декоративност*. Цветан Тодоров²¹ прави някои изключително точни наблюдения, които ще ни помогнат да вникнем във функциите на това понятие. Когато говори за рисунките на индианците ацтеки, той отбелязва, че те „не са вътрешно индивидуализирани; ако се отнасят за определено лице, до рисунката има идентифицираща пиктограма“. Той обръща внимание на това, че „предметите са представени сами по себе си, без възможност за взаимодействие между тях и без да изглеждат видени от някого“. Липсата на линейна перспектива – нещо, което е характерно за декоративното изображение, според него подсказва отсъствието на лично гледище. Изобразяването според Тодоров представя същности, без да съдържа впечатления на определен човек, а зрителят е толкова малко индивидуализиран, колкото и самият изпълнител. Откриването на линейната перспектива Тодоров свързва със завладяването на Америка, но тази промяна в човешкото съзнание е свързана и с наченките на национална идентичност. Появата на индивидуалната гледна точка по времето на Ренесанса и особено на Просвещението прави възможна промяната на насочеността на изкуството от взаимоотношенията със света към взаимоотношенията с Другия. Но точно взаимоотношението със света става отново актуално за изкуството на 20-те години.

Когато говорим за изкуството на модернизма и особено за неговия постсимволистичен период, необходимо е да имаме предвид тази „двойна оптика“ – от една страна, спецификата на примитивното изкуство, а от друга – спецификата на изкуството на модернизма. В сложните отношения между тях се разкриват и решенията на проблема за родното. Така връщането към декоративността в изкуството на 20-те години, независимо дали става въпрос за една декоративност, заимствана от Из-

²¹ Тодоров, Цв. Завладяването на Америка. Въпросът за другия. София : Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1992, с. 120.

тока, от родната традиция, за декоративността на детската рисунка или на немския експресионизъм е едно връщане към онези същности, за които говори Тодоров. Отношенията между отделните обекти вътре в самото произведение стават маловажни за сметка на отношенията на тези обекти с елементи вън от произведението. Това е една концепция, която отива отвъд идеята „изкуство за изкуството“. Навярно тъкмо тези сили, които излизат извън картините на Иван Милев и които имат способността да внушават, а не просто да въздействат, е забелязал и Чавдар Мутафов. В картините на Милев според стрелеца дори и в най-дребните детайли се чувства един стремеж към монументалността, към голямата плоскост, към стенописа, а формата се стреми към своето „последно очертание“. И още – в Иван-Милевите „самотни фигури отеква онова вечно вегетативно начало, в което се слива човекът с природата в един бавен и елементарен инстинкт: майчинството, жаждата и труда“. Така сложността на съществуването, въпросът за смисъла на съществуването биват разрешени чрез самото съществуване.

В статията за стенописите на Иван Милев Мутафов обръща внимание на още един аспект на родното, който ми се струва изключително важен – *страданието*. Ала то не е индивидуалното страдание на отделната личност, характерно за символизма, то е колективно страдание. Подобно е на онова страдание, което внушава Христо Ботев в своята поезия²². Мутафов го определя като „трагичен символ на нашето собствено съществуване и на нашите деца“ и заявява, че това страдание е „оставено навред в песните и обичаите ни“. Прави впечатление, че той използва песента като пример, отнасящ се към изобразителното изкуство, и така още веднъж посочва близостта между музиката и този вид изобразяване на света. Нещо повече, Мутафов вижда страданието в обичаите ни, в най-дълбинните, колективните редове на българската култура. Несъмнено, когато имаме митология, когато имаме героизъм, имаме и трагизъм. Корените на трагедията също отвеждат към митологията. Мутафов разглежда родното у Иван Милев като едно трагично начало, като една трагична предопределеност и тук той се докосва до идеята за родното у Ботев, Яворов и Гео Милев.

Прави впечатление, че страданието в стенописите на Иван Милев е представено подобно на страданието в рисунките на ацтеките, то не е индивидуализирано, не представя някаква индивидуална гледна точка, а идеята за самото страдание, то е „без име и без образ, зад жестоката гънка на забрадката“. Така идеята за родното се постига „чрез скрити сили“, които „извиват няколко сурови линии, няколко груби шарки: скованата святост на майката, напрегнатия пристъп на жадния, пречупените фигури на жътварките“. Образът на жътварките и тук кореспондира с

²² На влиянието на Ботев в осмислянето на идеята за родното през 20-те години ще се спрем в следващата част на този текст

поезията на Ботев. В своята интерпретация на родното – според Мутафов – художникът се докосва до „онази проста и еднаква действителност, с която започва и свършва всеки живот“, т.е. до онази универсална и общовалидна екзистенция, за която така копнеят художниците модернисти. В тези „несвършени“ стенописи критикът вижда „завещана борбата за стил, за нови пътища, за тайната на онзи образ на родното“, за който Иван Милев се е борил до смъртта си.

В статията „Иван Милев“²³ Чавдар Мутафов разгръща още теоретични наблюдения относно родното. В картините му Мутафов вижда „самотни образи, застиналост от видения, човешко изкуство“. В тези картини критикът открива запечатани детски спомени, приказки, „онова малко парче земя“, което всеки носи в душата си. Така отново характерната за символизма канава – спомените, детството, за експресионизма – приказките става основа за разкриване на родното. Важното според критика в картините на Иван Милев е „тайната на българската душа“ – една „сурова“ душа, „недоволна“, „напрегната“, изпълнена с „груба искреност и проста доброта“. Виждаме, че това е една концепция, която се родее с платонизма, с представата, че светът от действителността е само сянка на света на идеите. Това е една концепция, която влиза в конфликт с действителността и иска да отиде направо при божествената същност на нещата, при тяхната грубост и първичност.

Мутафов сочи Милев за един от малцината, постигнали „тайната“ на родното изкуство – и то не за това, че рисува селяни, манастири и покъщнина, а защото и в най-чуждите мотиви преживява себе си. Така идеята за родното в картините на художника се постига като съприкосновение с дълбинната онтология на света. Точно такава съдържание носи и митологията. В нейното ядро се намира космогонията, борбата за съществуване, при това за вечно съществуване. При подобна платоническа концепция е съвсем естествено родното или физиономичното да се разкрива чрез себеотричане. Изкуството в тази концепция се явява посредник между индивида и света, а не между индивида и другия индивид. И тук Мутафов изброява чуждите влияния, които са способствали Милев да стане роден художник и това са японското изкуство, виенският сецесион, някои от руските художници. Той открива в творчеството му много от елементите на различни стилове – дори в една и съща негова картина, но тайната на неговото изкуство е „да претопява всичко в себе си, за да го направи свое“. Подобен синтез от чужди влияния Мутафов вижда в резбарското изкуство, което съчетава византийския с бароков орнамент и така постига родната черковна украса.

²³ Мутафов, Ч. Иван Милев. // *Изток*, № 55, 05.02.1927 г. с. 1.

2. Кръгът „Стрелец“ и Христо Ботев

На 2 май 1926 г. Константин Гълъбов публикува във в. „Изток“ първия манифест на кръга „Стрелец“ – есето „На Велика Сряда“²⁴. И първото нещо, което прави впечатление, е силната междутекстова обвързаност на този текст с поезията на Христо Ботев. Кое е това, което толкова силно отправя към такава връзка? Най-очевидното е, че Гълъбов използва комуникативния модел на Ботев – задушевия разговор между майка и син. Този модел се среща толкова често у Ботев – в „Майце си“ („Ти ли си, мале, тъй жално пела...“), „На прощаване“ („Не плачи, майко, не тъжи...“), „Хайдути“ („Що ме си, майко, продала...“), „Обесването на Васил Левски“ („О, майко моя, родино мила...“), че заимстван от народната песен, се разпознава веднага от литературната ни памет като дълбоко роден, като ботевски. „И аз те разбирам, майко...“, „И аз си спомням, майко“ – на два пъти се обръща Гълъбов в ботевски стил. Ала съществува още един ключ за разбирането на манифеста – още една препратка към конкретно Ботево стихотворение. Майката в текста на Гълъбов е с черна забрадка и това несъмнено отправя към образа на родината – „черна робиня“, от стихотворението „Обесването на Васил Левски“.

Можем да продължим с подобията. Освен че използват еднакъв комуникативен модел – разговор между майка и син, освен че и в двата текста майката е в траур, действието и в двете творби се разиграва на фона на равното поле, сред което са поместени главните и второстепенните фигури. Тонът и в двата текста е съдържан. Обозначени са конкретни реални топоси: „Там близо край град София“, „когато ти дойде в Пловдив“. И двамата автори използват похвата на един скрит митологизъм, на който ще обърнем внимание в хода на изложението. Не е нужно да се сочат повече сходства, за да се открие един общ модел на възприятие, на чиято основа ще се разкрият по-добре различията, а те – от своя страна – ще заговорят за специфичния начин, по който Гълъбов се отнася към Ботев и въобще към традицията на Възраждането.

В своята монография „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време“ Александър Кьосев обръща внимание на наличието на една „масирана насоченост“ на септемврийската лирика към контекста на Ботевата поезия (и то към някои творби, които са силно националномитологизирани). Според него „ботевският поетичен дух е за септемврийската лирика по-добър „знак“ на родното, отколкото стилизацията на фолклора или събуждането на традиционни възрожденски контексти – макар понякога като смислоторни контексти да се използват и фолклорната традиция, и традицията на възрожденската поезия“²⁵. Трансформацията на Ботеви модели, или това „па-

²⁴ Гълъбов, К. На Велика Сряда. // *Изток*, № 29, 2 май 1926, с. 1.

²⁵ Кьосев, Ал. „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време. София : Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1988, с. 163.

радоксално продължаване – отместване от традицията²⁶ – е добре проучено и анализирано, що се отнася до септемврийската линия в българската литература, но все още не е достатъчно осветлено по отношение на другите линии в литературата от 20-те години, които също се отнасят до проблема за родното. Чрез анализиране на начина, по който манифестът на Гълъбов продължава и в същото време се отклонява от поезията на Ботев, ще се опитаме да дадем отговор на въпроса, как една друга линия в литературата ни от 20-те години, различна от септемврийската, интерпретира Ботев.

Нека след сходствата да обърнем внимание на различията между двата текста. В специфичното отместване от традицията – Ботев, се разкрива и конкретната идея на Гълъбов за родното. В „На Велика Сряда“ той обръща националния космос на стихотворението „Обесването на Васил Левски“. Но този кратък манифест гради по своеобразен начин своите значения чрез още една Ботева творба, смятана за най-българския текст – баладата „Хаджи Димитър“. В пресичанията между двете гениални Ботеви творби можем да тълкуваме манифеста на Гълъбов. Веднага трябва да кажем, че „Обесването на Васил Левски“ и „На Велика Сряда“ контрастират по начина, по който се изгражда комуникативният модел. Фигурите на майката в черна забрадка, съответно „черна робиня“, и сина, както вече отбелязахме, наистина са общи, но ако в текста на Ботев фигурата на сина почти отсъства – в своята мъртвост той е лишен от словесно участие, то в текста на Гълъбов фигурата на майката е тази, която отсъства. Стихотворението на Ботев изгражда една кризисна ситуация на апокалипсис, в която майката, синът, старците, жените и всички участници са сякаш безредно разпръснати в някакво лишено от каквито и да е идентификационни знаци поле. Общото усещане е за хаос, за криза, в която героите не могат да удържат своята идентичност със света – те или плачат жално, или се молят горещо, или пищят. Общият тон на всички тези крайни прояви се слива във финалната и окончателна зла песен на зимата.

Лирическият говорител, който е едновременно син на страдащата майка – „О, майко моя, родино мила...“, и в същото време не е син, защото нейният „един син“ виси на бесило, е като че ли също кризисно раздвоен. Той е едновременно двойник на обесения, защото може да оцени величавостта на подвига и саможертвата, и в същото време е един от безпомощните персонажи, изгубили своите устои. Можем да кажем, че лирическият говорител се обръща към майката родина в мига, когато е изгубил себе си и съзнава, че всякакви опити отново да възстанови целостта на света са обречени. И тук се откроява един основен контраст, защото говорителят на Гълъбов – точно обратно, се представя точно в мига, когато е намерил себе си.

²⁶ По определението на Александър Късов. – Пак там, с. 160.

Фигурата на майката в манифеста „На Велика Сряда“ е извикана от недрата на спомена. „Ти, която ме откърми, не си при мен, но твоя образ изпълня душата ми“ – заявява говорителят. Камбаните започват да бият, за да възвестят Христовото Възкресение и така се ражда споменът за майката. За разлика от стихотворението на Ботев, тук ситуацията не е кризисна, тя е по-скоро празнична. Фигурата на сина е говорещ, той е този, който присъства и разговаря с майката. И ако в „Обесването на Васил Левски“ основната роля на майката, както отбелязва Радосвет Коларов²⁷ е да плаче, то Гълъбов противопоставя говора на плача като една по-успокоена и уравновесена форма на общуване. И наистина, както изследователите вече многократно са отбелязвали, думата *плач* се появява осезаемо често в стихотворението на Ботев: „защо тъй жално, тъй мило плачеш?“, „Ох, зная, зная, ти плачеш, майко“, „Плачи!“, „жените плачат“, „и студ, и мраз, и плач без надежда“. По този начин Ботев се стреми да изрази безутешността на майката родина. Плачът, който първоначално идва от майката, след това от жените изобщо, в края градира така, че сякаш цялата вселена започва да плаче. Във всичко това може да се открие типичната „Ботева изстъпленост“ (по определението на Никола Георгиев²⁸). И макар във втората строфа лирическият говорител да заявява, че знае защо плаче майката, и така създава лъжливото впечатление, че ще я успокои, то в следващата строфа той отсича „Плачи!“, което идва да отрече всякаква възможност за утеха.

И в това отношение Гълъбов се противопоставя на Ботев. В неговия манифест майката не плаче, а говори: „Ти ми говориш за мъката, сълзите и упованията на безименните...“, „ти ми говореше, че трябва да се уча...“, като в същото време синът откликва с ясно разбиране: „И аз те разбирам, майко – разбирам те тъй, както те разбирах някога...“, „Но това не е всичко, което разбирам...“, „Разбирам и нещо друго...“ Така се откроява още по-ясно вече очертаваният контраст. Гълъбов индиректно противопоставя един комуникативен модел, в който майката родина говори на своя син и той я разбира, на Ботевия модел, в който мнимият син отказва да говори с майката, защото истинският син е мъртъв. Така на кризисното взаимоотношение с родината и на липсата на възможност за комуникация Гълъбов противопоставя хармоничните взаимоотношения и разбирането. Така, наместо да бъде „глас без помощ, глас във пустиня“, свещеният глас на родината е чул от нейния син.

Но нека да продължим с противопоставянията между двете творби, които разкриват специфичното отношение на Гълъбов към традицията и към идеята за родното. Вече обърнахме внимание, че действието и в двата текста протича на фона на едно ясно, географски определено рав-

²⁷ Коларов, Р. „Обесването на Васил Левски“ и поетиката на Ботев. // Коларов, Р. Литературни анализи. София, 1995, с. 16.

²⁸ Георгиев, Н. Ботевата балада „Хаджи Димитър“. // Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. София, 1992, с. 25.

но поле. Този фон задава зоната на сближаване на значенията, но ако в стихотворението това е софийското равно поле, то в манифеста на Гълъбов става въпрос за тракийската равнина. Разбира се, конкретният топос едва ли е толкова важен, но и Ботев, и Гълъбов са сметнали за необходимо да назоват точно мястото на действието, което придава реалистичен дух на говоренето за сметка на фикционалността.

В статията „Ботевата балада „Хаджи Димитър“²⁹ Никола Георгиев обръща внимание на това, че топосът *поле* отправя към робската принизеност, към хроноса на всекидневието, че там самотно жъне една жетварка, която пее робската си песен. Този топос е противопоставен на Балкана, където е ситуирана фигурата на героя и където протича едно друго, митологично време. От своя страна, Радосвет Коларов³⁰ интерпретира полето в „Обесването на Васил Левски“ като обратен аналог на Балкана от „Хаджи Димитър“.

След тези изключително точни наблюдения бихме могли да добавим, че Гълъбов продължава линията на „Обесването на Васил Левски“, една линия на парадоксално митологизиране чрез демитологизация, но при тази съпоставка се откроява още един контраст. В стихотворението на Ботев полето е представено като безплодно поле, във функция на пустиня – „псета и вълци вият в полята“. В посочената статия Радосвет Коларов разкрива библейските препратки на този образ, които чрез помириенето между псета и вълци отвеждат към книгата на пророк Исаия³¹. В стиха „вихрове гонят тръни в полето“ Ботев е заложил друг библейски код. Разбира се, това са тръните – символ на безплодието на полето, но те напомнят за още един важен момент от Светото писание – коронясването на Исус Христос с трънен венец, превърнал се от символ на поругаването в символ на върховната саможертва. Така демитологизацията на евангелския венец и неговото превръщане отново в безцелно реещи се из пустинното равно поле тръни говори за напразно пожертваните човешки животи, за жертвите, за невъзможността да се намерят устои в разрушеното съществуване. Коларов отбелязва още тънката смяна, която прави Ботев от множественото число „в полята“ до единственото число „в полето“, която показва свиването и постепенното изчезване на националния космос.³²

Манифестът и в това отношение контрастира на Ботев. На пустинното и безплодно поле, символ на Апокалипсиса, Гълъбов противопоставя възрожденската представа за земята Рай, наследена от поезията на Стефан Бобчев, Теодосий Икономов, Атанас Шопов, П. Р. Славейков и др. Но ако във възрожденската традиция земята Рай е с точно определени географски реалии, то в манифеста на Гълъбов тя е конкретизирана

²⁹ Пак там, с. 35.

³⁰ Коларов, Р. Цит. съч., с. 22.

³¹ Пак там, с. 26.

³² Пак там, с. 38.

на като тракийски полета, т. е. в значителна степен неопределено. В този относително кратък текст той осезаемо често говори за плодородието на тракийските полета, като прави впечатление, че използва това съществително само в множествено число. Ето и примерите: „И аз те разбирам, майко – разбирам те тъй, както те разбирах някога, когато се замислих за ширните тракийски **полета** и **орачите** по тях, за благословените лозя в полите на Родопите и приведените **копачи** по тях...“, „заключи наш ме като чадо на ширните **полета** и благословените лозя обичам нашия трудолюбив и способен народ“, „Ние вървахме пеш, с торби на рамо, ти ми говореше, че трябва да се уча, и аз се замислих за първи път за ширните **полета** и благословените лозя, за **орачите** и **копачите** по тях“, „Те гледаха синята верига на Родопите, **орачите** и **копачите**, мен и теб, но подозираше ли някой, че в душите на тази бедна жена и този невръстен ученик може да тлее копнеж по слънце?“, „Всички ние сме синове на **орачи** и **копачи** – на майки с черни забрадки.“ (подч.м., И. Х.).

На безплодното, снежно поле Гълъбов противопоставя ширните полета и благословените лозя. Тук само ще спомена, че лозето символизира здравето и младостта, а виното Христовата кръв и причастието. На безредно пръснатите фигури на старци, жени и деца Гълъбов противопоставя стройно подредените фигури на орачите и копачите. Но тези орачи и копачи в своята множественост и подреденост са обърнатият аналог на още един образ от друго Ботево стихотворение – на самотната жетварка от „Хаджи Димитър“. И Никола Георгиев, и Радосвет Коларов акцентират на това, че времето, сезонът в двете Ботеви творби не е обикновен фон на разиграване на действието, а функционална част от общото им внушение. И ако в „Хаджи Димитър“ действието се развива по време на едно жежко лято, когато е жътва, под лъчите на парещото слънце, а сезонът на „Обесването...“ е смразяващата всичко зима, то срещата между майка и син от „На Велика Сряда“ се случва през пролетта, преди Великден. Очевидно е, че и тук Гълъбов е избрал подсъзнателно един междинен за Ботевите крайни лирически преживявания сезон. Зимата в последното Ботево стихотворение е сковала всичко и дори митологичните животни сокол и вълк са се превърнали на гарван и псе. Що се отнася до зооморфните символи, в текста на Гълъбов липсват такива. За него, както и за Далчев, подстъпите към родното през фолклорно-митологичните пластове са изчерпани още с поезията на Ботев. Не случайно поетиката на Фурнаджиев остава неразбрана за тях именно поради близостта си с фолклорно-митологичната линия на Ботев. В статията „Мъртва поезия“³³ Далчев определя Фурнаджиев като символист, а Гълъбов смята, че неговата поезия „заслужава пълно отрицание“³⁴. Ала един друг текст подсказва на какъв зооморфен символ

³³ Далчев, А., Д. Панталеев. Мъртва поезия. // *Развигор*, год. IV, № 188, 1925 г.

³⁴ Гълъбов, К. На един златорожки сътрудник. // *Изток*, № 24, 27.03.1926 г. с. 3.

би се спрял Гълъбов. В статията „На Д. Шишманов“³⁵, публикувана във в-к „Стрелец“, той заявява: „Живеем с тръпно предчувствие за нещо голямо, което ще настъпи и в българския живот, една културна пролет, на която искаме да бъдем само една от първите лястовици.“ Така става ясно, че на мразовитата зима и на жежкото лято в стихотворенията на Ботев Гълъбов противопоставя слънчевата пролет.

Близостта между „Обесването на Васил Левски“ и „На Велика Сряда“ е подсилена от още едно обстоятелство, което като че ли е най-скрито. Гълъбов използва същия начин на градиране – както в стихотворението на Ботев, само че с обърнат знак. Ако се вгледаме внимателно в двата текста, ще видим, че по удивително сходен начин еднакви елементи заемат **еднакви** места в композицията, като в същото време контрастират. Още в началото на двете творби са въведени фигурите на майката и на сина. Веднага следват двете контрастни констатации. Лирическият говорител на Ботев заявява, че майката родина е „черна робиня“ и че нейният глас е безпомощен, че е „глас в пустиня“. Говорителят на Гълъбов на няколко пъти загрижено и синовно увещава своята майка, че я разбира. В кроткия поглед на майката припламва откровение, на което синът става съпричастен. На онзи възвишен и едновременно с това трагичен момент, в който очевидецът заповядва на родината да продължи да плаче, защото е видял нейният син да виси на бесилото, съответства една противоположна ситуация. Гълъбов разказва за това, как на Великден неговата майка идва, за да го отведе вкъщи, и как тя споделя с него своето откровение за смисъла на човешкия живот. Така на трагичната констатация „и твой един син, Българийо, / виси на него със страшна сила“ съответства „Ние вървахме пеш, с торби на рамо, ти ми говореше, че трябва да се уча...“ И съвсем не е случайно мястото на тези две картини – на плачещата майка, застанала в подножието на бесилото, на което виси мъртвият син, и на успокоената майка, говореща със сина си, – в центъра на двете творби. Те идват да изразят кулминацията на внушението, но и тук се наблюдава разлика в интерпретациите. Още заглавието на манифеста „На Велика Сряда“ отправя към празника Възкресение Христово, или Великден. И ако в „Обесването на Васил Левски“, както отбелязва Радосвет Коларов³⁶, имплицитно можем да разчетем митологичната сцена на разпъването на Божия Син и настъпването на края на света, то в манифеста Гълъбов скрито пресъздава библейската сцена, в която Исус се явява на Мария Магдалена, след като възкръсва и хармонията в света бива възстановена. Както чрез скритото митологизиране на героя в „Обесването...“ бесилото се превръща в метафора на Христовия кръст, така в „На Велика Сряда“ по един косвен начин срещата на майката с нейния син в мига,

³⁵ Гълъбов, К. На Д. Шишманов. // *Стрелец*, № 4, 28.04.1927 г. с. 4.

³⁶ Коларов, Р. Цит. съч., с. 25.

когато той стига до осъзнаване на собственото си предназначение в света, е метафора на срещата между Христос и Мария в мига, когато той възкръсва за вечен живот.

Тук е мястото да отбележим един изключително важен контраст. Ако в Ботевото стихотворение лирическият говорител заявява „и твой един син, Българийо...“, т.е. родината има само един син, който вече е мъртъв, то говорителят от „На Велика Сряда“ констатира: „Всички ние сме синове на орачи и копачи – на майки с черни забрадки.“ Тази множественост на синовете, на полята, на орачите и копачите идва за да изрази възстановената хармония на родния космос. Но множествеността на черните забрадки говори за големия брой жертви, с цената на които тази хармония е възстановена. В „Обесването...“ Ботев тръгва от разговора между майката и мнимия син, за да разшири своята визия през бесилото и мъртвия син до полето и безредно пръснатите старци, жени, деца и да завърши с разпадането на родния свят. При Гълъбов се наблюдава обратното конструиране. Той също тръгва от задушевния разговор между майката родина и сина, за да премине през ширните тракийски полета и благословените лозя, през орачите и копачите, през символичното възкръсване на сина, за да стигне до възстановяване на изгубената хармония на родния космос. На безредно пръснатото Ботево множество от старци, жени и деца, изгубили всякакво идентифициране със света, дадени единствено в своите биологични характеристики (не случайно в тази триада отсъстват мъжете), Гълъбов противопоставя една група от професионалисти – „Писатели, учени, художници, учители – и най-малкият от тях носи в душата си нещо от този копнеж, копнежа по една голяма българска култура“. Прави впечатление, че изброяването тук също кореспондира с Ботевата творба, като най-яркият контраст се разкрива при фигурите на децата. Срещу Ботевото „пищят децата“ – „и най-малкият от тях носи в душата си нещо от този копнеж...“ от „На Велика Сряда“. Така манифестът на Гълъбов събира отново това разпиляно множество от герои в една група от хора, обединени от общ духовен копнеж, и тяхното общо наименование е Народ. Още в началото на „На Велика Сряда“ майката заклева своя син да обича трудолюбивия и способен народ. Но само обичта не е достатъчна. Това е, което е осъзнал верният син. „Разбирам и нещо друго – копнежа по слънце, с който е живял българският народ, с който живее и сега“ – заявява той и тук се разкрива осъзнатата необходимост да се служи на този народ.

Както вече отбелязахме, на студа, мраза и безнадеждността от „Обесването...“ Гълъбов противопоставя топлината и копнежа по слънце. Така, ако си представим стихотворението „Обесването на Васил Левски“ като филм, то той несъмнено ще бъде един черно-бял филм. Майката с черна забрадка, черният гарван, черното бесило на фона на белия сняг подсказват това. Нещо повече, този филм би могъл да има само един кадър, защото в кризисния момент на настъпващата смърт и времето като че ли е спряло. Сякаш героят безкрайно виси на бесилото, майката продължава безутешно да плаче, някъде от далечината все още се чува

зловещото и грозно грачене на гарвана на фона на воя на зимната виелица. Апокалиптичността на тази картина е толкова мощна, че дори унищожавя протичането на времето. И наистина в това стихотворение сякаш времето е спряло. Това е митичното време на подвига, застинало в своята монументалност.

В новото сътворяване на родния космос Гълъбов е възвърнал и цвятната гама на света, но и времето протичане. Бихме могли да си представим неговия текст като цветен филм. Пред погледа се разкриват ясното пролетно небе, меките и топли цветове на тракийската равнина, жълто-червеният цвят на благословените лозя, синята верига на Родопите, светлите прозорци на профучаващия експрес. Времето в този филм не е спряло в така наречения „стоп кадър“ както в „Обесването...“. Красивите родни пейзажи се сменят един след друг и всеки път стават все по-хубави. И всичко това на фона на неизменно присъстващото слънце: „копнежа по слънце, с който е живял българският народ, с който живее и сега...“, „но подозираше ли някой, че в душите на тази бедна жена и този невръстен ученик може да тлее копнеж по слънце...“, „Ала всички ние живеем с копнежа по слънце...“. Осезателното присъствие на образа на слънцето напомня за една друга Ботева творба – „Хаджи Димитър“. Ботев е заимствал и този образ от българския фолклор и той до голяма степен допринася за „езическия в най-добрия смисъл на думата“ (отново по определението на Никола Георгиев³⁷) характер на тази творба. Но ако жекото слънце от „Хаджи Димитър“ изгаря героя и прави така, че неговата рана още по-силно да кърви, то мекото пролетно слънце от манифеста на „На Велика Сряда“ спомага плодовете на орачите и копачите, но и на писателите, учените, художниците, учителите да узреят по-бързо и да станат по-вкусни, защото както казва самият Гълъбов то е „копнежа по една голяма българска култура“.

Така Гълъбов допълва своята идея за мисията на кръга, като внася един нов, християнски елемент в нея. Той осъзнава тази мисия – освен като своеобразно връщане към мита за „Българското Възраждане“ – и като едно връщане към мита за „Българския Велик Ден“. По този начин идеята за спасяването, или възкресяването на българската култура се свързва с възкръсването на Исус Христос, спасителя на човечеството. Константин Гълъбов се опитва да свърже момента на осъзнаване на собственото си предназначение в света със самоосъзнаването на цяло едно поколение интелектуалци. Ако степенуваме отделните елементи в неговата концепция, ще видим, че той изхожда от личната си съдба през осъзнаването на ролята на едно поколение, като чрез мита за Възкресението придава общочовешки смисъл на своята визия. Навярно тази символика е свързана и с идеята за име на седмичника „Изток“, но и с идеята на Шпенглер за възхода на славянската култура. В този манифест се откроява амбициозната задача, която има Гълъбов по отношение на предназначението на кръга.

³⁷ Георгиев, Н. Цит. съч., с. 31.

3. Кръгът „Стрелец“ и Българското възраждане

В статията „Днешното поколение“³⁸ Константин Гълъбов се стреми да охарактеризира онези интелектуалци, на които е съдено да изпълнят важните предназначения от програмата на кръга „Стрелец“. Той отбелязва двете войни, Балканската и Първата световна, като важен фактор за разграничението на поколенията. Именно войните според него са променили светогледа на младите писатели, защото те вземат участие в тях, когато се формира характерът им. Войните не само разграничават бащите от техните деца, но нещо повече – от ден на ден разликите стават все по-очевидни. В какво собствено се състои разликата между бащи и синове? Антъни Смит отбелязва специфичното въздействие, което войната оказва на чувството за национална идентичност. Според него войната е изпитание за етническото сцепление. Тя е едновременно центростремителна и разпръскваща сила, която може да обедини общността около светли митове и спомени за удържани победи, но може и да я разедини като травматично преживяване на загубите. Страхът от „чужденеца“ играе ролята на обединяващ фактор³⁹. Точно този страх обаче води до особената радикализация на миросгледа, формиран в условията на война, за който говори Иван Еленков в своята книга „Родно и дясно“⁴⁰. Войната според Еленков води до загуба на конкретността на либералния атомизиран субект на предвоенната епоха. Тя „опровергава основанията на предвоенната рационална устроеност на света и означенията на хуманността в него“⁴¹. Еленков акцентира на това, че с Първата световна война фактически приключва XIX в., защото тя дискредитира две основни понятия за просвещенския проект – „разума“ и „съвестта“.

Животът в окопите е преживяване на реалната общност, на нейното органично единство. Едва ли можем по-конкретно да отнесем понятието „маса“ към друга човешка ситуация, както към войната. Сцеплението, което войната извършва в съзнанието на отделните индивиди – участници в нея, не е обусловено от елементите историческа територия, общи исторически спомени, общи юридически права и задължения, обща икономика и териториална мобилност – вторични елементи, основани на разума, върху които се гради националната идентичност. То е изградено върху първичното, ирационално чувство на страх за живота. Така в обединяващия ефект, който има войната, можем да открием един стаден принцип, отричащ основанията на човешката култура. Това не е усещането за национална идентичност, за което говори Антъни Смит⁴² и което осигурява средство за ситуиране на индивидуалния Аз в света

Гълъбов, К. Днешното поколение. // *Изток*, № 57, 19.02.1927 г. с. 1.

³⁹ Смит, А. Националната идентичност. Прев. Н. Аретов. София : Кралица Маб, 2000, с. 43.

⁴⁰ Еленков, Ив. Родно и дясно. София : Лик, 1998, с. 34.

⁴¹ Пак там, с. 35.

⁴² Смит, А. Цит. съч., с. 30.

през призмата на колективната личност и характерната ѝ култура. Изправен пред лицето на смъртта, човекът няма усещане за споделена уникална култура и не си задава въпроса „кой съм аз в съвременния свят“. У него по-скоро се задейства биологическият инстинкт за оцеляване. Еленков обръща внимание на това, че преживяването на съпринадлежност към „масата“ освобождава от екзистенциалната грижа за живота, освобождава от ограничеността на индивидуалните позиции и кара човека да осъзнае свръхиндивидуалния порядък, благодарение на който съществува и който той трябва да приеме като мотивация на собствените си действия. Индивидуалността престава да е мярка за конкретните човешки действия⁴³.

Така в следвоенната епоха „Народът“ и неговото обединяване в общи политически граници става все по-мощен източник на идентификационни енергии. Ето защо войната се превръща във фактор, който преобразува светогледа на младото поколение, задава неговото различие в сравнение с този на бащите, но тя се превръща и в основа на критично отношение. Така либералните ценности на индивида от предвоенната епоха стават невалидни, неотговарящи на истината. Според Еленков „изгубилият своя конкретен облик либерален човек намира идентичността си в „маса – човек“ (Ернст Толлер) и се постига в „бунта на масите“ (Ортега-и-Гасет)⁴⁴. Появата на този радикален, екстатично-екстремен светоглед води не само до загуба на конкретността на либералните ценности, но и до радикално отношение към родното, а именно – до възникването на крайния национализъм. Избухването на войните и техния несполучлив завършек резултира в няколко аспекта в българската култура и в чувството за национална идентичност. От една страна, води до сцепление, но на основата на един радикален мироглед, от друга – до остро разединение, което се проявява в нетърпимост към Другия. Отсъствието на търпимост между левия и десния радикализъм е всъщност причината за септемврийските бунтове от 1923 г., които са крайна форма на криза на чувството за национална идентичност.

Къде можем да положим разбирането на Константин Гълъбов за предназначението на неговото поколение в тези наблюдения. Точно формулираното от Александър Къосев „парадоксално продължаване – отместване от традицията“, за което вече говорихме, всъщност е обща културна норма за осмисляне не само на септемврийските събития, но и на културния контекст на 20-те години въобще. Ето защо, като се опитва да опише чертите на новото поколение и да начертае по-конкретно програма за неговите задачи, Гълъбов отново актуализира културния контекст на Възраждането. В цитираната вече книга на Ал. Къосев се подчертава, че „както Възраждането се обръща към образите и митове-

⁴³ Еленков, Ив. Цит. съч., с. 39–40.

⁴⁴ Пак там, с. 53–54.

те на старата българска история, за да разрешава чрез тях актуални национални задачи, така епохата на 20-те години събужда образите, „митовете“, традиционните литературни и културни форми на самото Възраждане – това „най-българско време“, – за да може чрез тях да осмисли себе си (к.а., Ал. К.)“⁴⁵.

Гълъбов е не само духовно свързан с поколението, преживяло 1876 г., неговите баба и дядо са преки участници във въстанието. „Ние имаме нещо общо с интелигентната младеж, която преживя освободителното въстание – заявява той. – Като нея ние сме с обгорени души – минахме през огъня на страданието.“ Но за него съвпадането с мисията на това поколение на дядовците не е пълно. В какво точно се изразява разликата? Първо – войните са се оказали много по-унищожителни от въстанието, в тях са паднали много повече жертви. И второ – идеалът на поколението, преживяло Априлското въстание – освобождението на народа, е отчасти постигнат. Настъпило е и подобрене в икономическото положение. Интелигентната младеж през двете войни според Гълъбов е живяла в същото напрегнато състояние, нейният идеал е бил освобождението на македонците и другите поробени българи, но този идеал не е постигнат. Тогава е настъпило и влошаване на икономическото положение. Можем ли да приемем, че и неговият светоглед се е радикализирал, че светът на либералната епоха е загубил и за него своите разумни основания? Разбира се, за Гълъбов „Народът“ също е мощен източник на идентификационни енергии (нека си припомним манифеста „На Велика Сряда“), но той не разбира „Народа“ като обезличена маса, а като общност от индивидуалности, като една „повишена общност между индивид и индивид“⁴⁶. Вече посочихме какво голямо значение отдава той на разсъдъчността като път за постигане на родната действителност и на противопоставяне на „екстремно-екстатичния“ мироглед, така че не бихме могли да твърдим, че му е чужд рационализмът на предвоенната епоха.

В статията „Днешното поколение“ Гълъбов отново се обявява за културна работа – „въпреки лошото икономическо положение, въпреки психичното напрежение“. Задачите, които стоят пред служителите на изкуството и на науката, са много по-дълбоки поради по-високата степен на приобщеност с културата на Запада. „От възраждането до днес имаме все въземане в културно отношение. Да вярваме в по-добро бъдеще“ – заключава Гълъбов и от това става ясно, че за него пътят на превъзможване на кризата се състои в културна работа, а осъществяването на идеята за родното се заключава в изравняване на противоположни начала. Ето защо не бихме могли да твърдим, че той споделя характерния за следвоенната епоха радикализиран светоглед. В известен смисъл

⁴⁵ Късов, Ал. Цит. съч., с. 157.

⁴⁶ Гълъбов, К. Сфинксът на руската земя. // *Изток*, № 56, 12.02.1927 г., с. 2.

точно в този аспект можем да видим мисията на кръга „Стрелец“ и неговата собствена мисия – *в постигането на една умерена визия за родното, която може да уравни сбалансирани на противостоящите си екстремно-екстатични миогледи.*

В бр. 4 на в. „Стрелец“ Константин Гълъбов публикува статията „Априлското въстание“⁴⁷. Вече коментирахме как в стремежа си да осмисли ролята на кръга „Стрелец“ той привлича контекста на Възраждането, а с тази статия недвусмислено си поставя за цел да актуализира посланията на 1876 г. „Дирейки по-висшия смисъл на нещата“, Гълъбов се опитва да погледне на въстанието не само като на политически резултат, но и от страната на неговите културни предпоставки. Посочвайки наличието на две течения сред българската интелигенция отпреди Освобождението – революционери и еволюционисти, авторът определя въстанието не само като „опит за политическо освобождение“ и не само като резултат от възжеланията на революционерите, но и като следствие на достигнатото съзнание, че то „ще открие всички възможности за по-нататъшно културно развитие“. Той отново обръща внимание на това, че след Паисий българинът се събужда от своя петвековен сън, когато на Балканския полуостров проникват идеите на западноевропейските демокрации. Културната предпоставка придава на въстанието „общоевропейско историческо значение“, то е било извършено не само в името на българските политически идеали, но и в името на западноевропейските културни идеали. Така според Гълъбов българското културно приобщаване към ценностите на западноевропейските демокрации се извършва още през Възраждането.

Чувството за национална идентичност в Западна Европа възниква паралелно с оформянето на западните демокрации. То е резултат от ренесансовия антропоцентризм и осъзнаването на културната уникалност на отделния индивид. Понеже Западноевропейският ренесанс започва с осъзнаването на отделната личност и полагането ѝ в центъра на света, проблемът за колективната идентичност се явява вторичен, общностите в Западна Европа вече са консолидирани. Протичането на ренесансови процеси в Източна Европа и особено на Балканите е свързано с консолидирането на общността около идеята за отхвърляне на чуждото владичество. Така осъзнаването на отделната личност и нейното поставяне в центъра на света до голяма степен е вторично и доминирано от нуждите на колективната идентичност. Едва при кръга „Мисъл“ и началото на модернизма отделният индивид придобива автономия и става център на художествения интерес. Ето защо колективът, или „Народът“ (с главно Н), се оказва такъв мощен източник на идентификационни енергии по времето на Възраждането и през 20-те години. Пред големите задачи на колектива индивидуалността наистина престава да бъде

⁴⁷ Гълъбов, К. Априлското въстание. // *Стрелец*, № 4, 28.04.1927 г., с. 1.

мяра за конкретните човешки действия. Както отбелязва Иван Еленков, войните са крайна точка в постигането на един утопичен хоризонт на идеята за „българското“ през 20-те години, където „народът“ се явява „архетип на всяко преображение на хуманното в българската култура“, а обединението на всички българи в общи политически граници е възвръщане на чисто човешкия статут на останалите извън границите – чрез приобщаването им наново към светлите предели на етническият колектив⁴⁸.

В статията „Априлското въстание“ Гълъбов се обявява за едно по-дълбоко осмисляне на делото на възрожденските дейци, „мъченици за свобода и култура на българския народ“. Той откроява заслугите на поколението на Априлското въстание – оставило „два скрижала“, на които стои написано – освобождение и на останалите поробени българи и културна работа. Но от неговите текстове недвусмислено личи, че той е приел да служи на втория завет, защото мисли културността като главен фактор за политическа независимост. Културността за Гълъбов е пътят, по който трябва да се върви, когато другите пътища са затрънени. Според него, ако българите не се издигнат на нужната културна висота и не достигнат напредналите западноевропейски народи, няма да могат да изпълнят завета на дедите.

Нов аспект в осмислянето на Българското възраждане и на значението на тази епоха за формирането на българската национална идентичност е статията на Асен Златаров „Подвигът на първите“⁴⁹. Контекстът на епохата на Възраждането е привлечен, за да бъде противопоставен на нравственото разтление, егоизма и жестокостта на съвременността. Златаров се обръща към тази епоха, за да укрепи своята „вяра в човека“ – една типично ренесансова идея. „Примерите на гражданственост, на преданост, на жажда за по-горно, на идеализъм“ на дедите вдъхват упование на изгубилия своите устои съвременен човек. Така, ако поколението на Пенчо Славейков и особено на Гео Милев изпитва необходимост да се върне към редовете на предмодерната българска култура и да потърси там основанията на родното, то поколението на стрелците – подобно на поколението на Вазов – търси тези основания в епохата на Възраждането. Но ако поети като Гео Милев, Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников изпитват силното влияние на Ботев, а през него и на фолклорно-митологичните пластове в българската култура, то интелектуалците около кръга „Стрелец“ се обръщат към еволюционистко-просветителските традиции на Възраждането, типичен пример за което е статията „Подвигът на първите“.

Златаров се насочва към 50-те – 60-те години на XIX в. и в делото на преводачите П. Кисимов, С. Радулов, Аверкий Петрович, Запрянов вижда

⁴⁸ Еленков, Ив. Цит. съч., с. 40–41.

⁴⁹ Златаров, Ас. Подвигът на първите. // *Изток*, № 47, 05.12.1926 г., с. 1.

същински подвиг, а в техния труд „благоевйна служба пред народа и страстна жажда за неговото просветление и умствено издигане“. Тези преводачи според Златаров „движат тежкия валяк на езиковото отгъпване и очупване“, те придвижват напред един език, в който „не се оглежда размисъл и багра“, и така подготвят неговия възход в творчеството на Яворов, Николай Райнов, Лилиев. Въпреки че като цяло стрелците се оттласкват от поетиката на символизма, Златаров не отрича приноса на символистите Яворов, Николай Райнов и Лилиев. Това още веднъж показва, че стрелците воюват с клишираните, мъртвите форми на символистичната поетика, а не със стойностните постижения на тази школа. Фактът, че Златаров отчита стойността на постигнатото от символистите, е свидетелство и за това, че връщането към Възраждането е едно обогатено връщане, което има предвид постиженията на предходната традиция. „И те са разбирали, тия будители на народната душа, чиито имена днес никой не споменава, че за оформянето на българина ще са му нужни и наука, и мъдрост, и поезия“ – заявява той, но това повторение на осъзнаването на предците е едно ново осъзнаване на настоящите задачи.

Така в програмата на Златаров се очертават няколко опорни точки. Новото Възраждане, за което стрелците копнеят, носи същия просветителски патос като Възраждането на XIX в., но за разлика от своя стар образец, то трябва да доведе до още по-голямо приобщаване с ценностите на западноевропейската култура. Другата опорна точка е, че новото Възраждане е насочено по-скоро към промяна в духовете и ума, а не толкова към социална промяна. Тази просветителска ориентация на концепцията на кръга „Стрелец“ прави неговата културна политика по-широка и в по-голяма степен свързана с „Народа“. В това отношение тя се различава от елитаристките концепции на модернистите и се приближава до своя назован учител – Възраждането.

Съществена роля в тази концепция заема младото поколение, което трябва да се яви продължител на духовното дело. Към него Златаров адресира призива на дякон Аверкий Петрович от 1848 г.:

Мила Българска юносте, ти си длъжна на лягане и на ставане със се сърце да благодариш Преблагодарому и Милостивому Богу, защото побуди някои родолюбци, та ти соградиха школи и поставиха учители, които започнаха да ти предават нещо от небесната премудрост. О! каква ли радост усеща сега сърцето на нашето бъдно Българско юношество, като гледа тия святи жертвования, които се жертват за доброто му? Но какви ли и жертвователите, като гледат че са основали паметник, който ще да засведочава че не са живели напразно, но за превъзходна похвала, която ще чувстват не само в животът си, но и после; защото и самите им кости ще се радват, когато заменуват потомците покрай гробовете им и ги показват и думат: тука лежи един от ония, които са се старали за нашата утеха, за нашата безбедност и за нашето изображение...

Патосът на възрожденеца е аналогичен с този на Константин Гълъбов от статията му „Към младежта“⁵⁰ – независимо от различните културни ситуации:

Българинът трябва да се европеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си като народна единица, със свой особен облик. Или унгарецът е престанал да бъде унгарец, след своето европеизиране?

Надали има друг народ в Европа, чието положение да е по-тежко от нашето. То се дължи и на това, че ние не сме звено от веригата, която образуват европейските народи, свързани от една обща култура – западната култура, Фаустовската култура. Другите европейски народи не ни чувстват като свои, ние се намираме в едно незавидно изолирано положение. И все пак срещат се българи, които мислят, че ще преуспеем, ако запазим кожуха и рунтавия калпак. Смешно!

Ние искаме по-голямо приобщаване с културните ценности на запада и подрастващото поколение ще ни подкрепи. Тази наша изповед е пред младежта, на която ние разчитаме главно.

Младежи, подкрепете „Изток“!

Ако през XIX век обаче става въпрос по-скоро за конституирането на една нова, светска култура, за формирането на нейните школи и за появата на нейните учители, то през 20-те години на XX в. изискването е тази култура да бъде приобщена в по-голяма степен към едни вече установени ценности. А историчното съзнание на модернистите достига до криза, до невъзможност да даде задоволителен отговор на въпроса за родното и отново бива атакувано от историчното съзнание на съвременността. Така жаждата за просвета и безкористна общественост – тези основни ценности на Просвещението, ще спомогнат да бъде преодоляно разложението, което е обхванало „значителна част от интелигенцията“. Разложението според Златаров се е просмукало дори до самия народ. В това твърдение ясно прозира идеята, че в неговата концепция народът е изначално чист, необзет от разложителната зараза на интелигенцията, т.е. на индивидуализма. Явно е, че в това отношение неговото разбиране се различава от това на Гео Милев⁵¹, според когото изкуството не може да бъде народно, за народа, защото в творчеството на художника не може да вземе участие националното чувство като съзнание, като логически дадено, като бит. Така на новата, по-широка, рационалистка и историческа концепция за постигане на родното се гледа като на „сепване“, събуждане от субективността, от съня на модернисткия възглед.

Друг аспект в осмислянето на актуалната роля на Възраждането предлага статията на Кирил Кръстев „Възможностите за една българска култура“⁵². Прави впечатление, че Кръстев не разграничава строго понятията цивилизация и духовна култура. Според него духовната култура е съпътствана от материално благосъстояние и технически разцвет. „Една истинска европейска

⁵⁰ Гълъбов, К. Към младежта. // *Изток*, № 38, 1 окт. 1926, с. 1.

⁵¹ Милев, Г. Родно изкуство. // *Везни*, 1920, № 2.

⁵² Кръстев, К. Възможностите за една българска култура. // *Стрелец*, № 7, 18.05.1927 г., с. 2.

цивилизация е синоним на съвкупност от условия, които биха осигурили максимум свобода за развитие на духовните сили“ – заявява той. Историческата важност на честването на 1000-годишнината на българската култура според него дава повод за едно ново вглеждане в проблема за родното. За Кръстев достигането на Западна Европа е само въпрос на време и импулс. Българите са едни от последните, които ще достигнат до тази цивилизация в нейния завършен цикъл, но по-важно е да се зададе въпросът, какви са най-значимите ценности на този еволюционен етап. Стрелецът заключава, че постигнатото развитие е само разкошно наторена нива, която чака своето оплождане „с един върховен смисъл“. Тази „нива“ е „наторена“ от фаустовския дух (по Шпенглер), но крайната цел на еволюционния цикъл е достигането до една синтетична култура и неин творец е отново народът.

Авторът прокарва интересен паралел с богомилството. Той споделя тезата, че богомилството стои в основата на Западноевропейския ренесанс. По същия начин както през Средновековието народът е изиграл важна роля за демократизацията, за отърсването от старите, религиозни представи и за замяната им със светски, така в съвременността от народа ще произлезе обновената култура. В едно недалечно бъдеще според Кръстев българинът ще трябва да достигне цивилизационното съвършенство на своя западноевропейски събрат. Новото Възраждане ще дойде „само със съзнание и всеобща жажда за културен подвиг“. Той определя Изтока като стара култура, а Запада като нова, но българската земя е мястото, където се кръстосват тези култури, тя е техен естествен мост. Кръстев се позовава на Найден Шейтанов, според когото времето на цар Симеон, Златният век на българската култура, е един истински Птолемеов век. Така зрялото Средновековие с неговия културен разцвет и Възраждането от просветителския етап стават извиканите образци, които обозначават новите аспекти на идеята за родното.

Тези аспекти съвсем не противоречат на една друга идея, станала изключително популярна през 20-те години, дори я допълват. Става дума за идеята на Шпенглер за зала на Запада и за възхода на славянската култура. Концепцията на Шпенглер разглежда „славянската расова група“ като естествена гранична линия между културата на Изтока и на Запада. Според нея и източната, и западната култури са завършили едно богато развитие. Славянската раса е призвана да синтезира двете страни на човешкия дух – мистичното начало на сърцето и разсъдъчния гений на ума, но в това твърдение е отразена и концепцията на кръга „Стрелец“. Погледът на Шпенглер е насочен главно към Русия и той очаква оттам „да изгрее звездата на новата култура“, но българите също имат свой дял в „общославянския възход“. Така Кръстев очертава една зона, върху която разгръща своята идея. Според него българите са „най-младото славянско племе“. Налице е разбиране, което акцентира на славянския етнически произход на българите. То изключва другите елементи на българската идентичност, като я вписва в граничната поставеност на славянските народи. Така българите могат да станат част от предречения „общославянски възход“, който съвпада с блещуваното „Ново Българско Възраждане“.

Макар и по-широко от концепцията на националистите, която включва само границите на Санстефанска България, това схващане също има локален характер. То се опира на географската разположеност на славяните между Европа и Азия. Българите не само са най-младото славянско племе, но тяхната психика е „още девствена по отношение решителното влияние на Изтока или Запада“ – уточнява Кръстев. Така в тази историческа представа за новата идентичност, или за изход от кризата, до която стига аисторичното съзнание на модернистите, идентичността се явява гарантирана в миналото (Златният век, Възраждането), но в същото време и в бъдещето. Тя е древна и стара, но заедно с това модерна и нова; едновременно зряла и девствена. Старият свят, без значение дали източен или западен, е вече завършен, той е неспособен да синтезира, може само да анализира. „Сиянието на една нова синтетична и човечна култура трябва да озари душите на всички ония българи, които жадуват да видят настъпването на една истинска българска културна пролет – на която г. д-р К. Гълъбов посочи първата лястовица“ – заявява Кръстев, а постигането на тази синтетична култура кръгът „Стрелец“ приема за своя задача. Рационалистката насока на формулираната цел е отново потвърдена чрез фигурата на Петър Берон, който в дрезгавината между Средновековието и Възраждането със своя „Рибен буквар“ поставя началото на светската наука, а съответно и на една светска идеология. Кръстев продължава да конкретизира, като предупреждава, че „везните“ не бива да се накланят нито в едната, нито в другата посока, за да се постигне истински синтез. И още – необходимо е да бъдат преценени точните *параметри на родното*. Ето защо „широката мистика и полет на славянската душа“ в нашата култура върви „ръка за ръка с един трезв и здрав (западен – б.м., И. Х.) критицизъм“. Това според Кръстев е най-ценното в българската култура и то е залог „за хармоничната пълнота на онзи човешки тип, който бихме могли да създадем“.

Ако обобщим направените по-горе разсъждения, ще стигнем до извода, че за разлика от Гео Милев, Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, които се влияят от революционния етап на Българското възраждане и по-конкретно от поетиката на Ботев, то творците от кръга „Стрелец“ се влияят от неговия еволюционистко-просветителски етап. В този смисъл те принадлежат на десните възгледи за онаследяване на епохата на Възраждането.

4. Кръгът „Стрелец“ и Пенчо Славейков

В бр. 58 на в. „Изток“ Константин Гълъбов публикува статията „Една мисъл на Пенчо Славейков“⁵³, в която ясно личи приемствеността между двамата патрони. Гълъбов се явява приемник на Славейков по отношение на неговото разбиране за положителното руско влияние в българската култура. Можем да мислим тази статия отново в посока на

⁵³ Гълъбов, К. Една мисъл на Пенчо Славейков. // *Изток*, № 58, 26.02.1927 г., с. 2.

Шпенглеровата идея за възхода на славянската култура. Гълъбов откроява положителното според Пенчо Славейков в руското влияние върху нашата култура – „диренето на човека и в звяра“. Това е коренът на идеализма на Олаф ван Гелдерн, рожба не на ума, а на сърцето – подчертава той и така обяснява пренебрежението на Славейков спрямо съвременни и „по-давнашни европейски херои на перото, които дирят и ценят само звяра в човека“. „Това е едно дълбоко проникване в характерното за руската литература и част от западната, то е едновременно указател за влиянията, на които трябва да се подхвърляме при общуването ни с руските и западните писатели“ – пише Гълъбов. От „голямата литература на запада“ според него българският писател може да научи „художествени похвати по-изтънчени от руските“, тя може „да го приобщи с идеи по-богати“, но „не може да го сроди в такава степен с духа на човечността, както руската“. „Западната литература, взета изобщо, е по-голям учител, но руската – по-голям възпитател“ – заявява той.

В статията Гълъбов отбелязва, че според Фридрих Меркер и Юлиус Майер-Грефе писателят на Запад е изгубил онази близост до народа, която е имал в Древна Гърция и има в Русия. Писателят е престанал да бъде изразител на болките на народа и негов възпитател. Писателят се отчуждава от народа, когато изкуството му става „развлечение, естетична забава, но не и насъщна нужда, жизнена необходимост“. Всички тези констатации имат за цел да разграничат изкуството на символизма като изкуство, несъотнесено към действителността, антимиетично изкуство или изкуство за малцина. Това изкуство държи повече на способността си да изразява субективните нагласи на личността, а не да дава пример, да възпитава колективни нагласи. И тук Гълъбов, насочвайки се към традициите на реализма, отново възлага духовновъзпитателни задачи на писателя: „За руската душа един Достоевски беше лекар, Толстой – проповедник. Българската душа се нуждае от лекари и проповедници, а такива писателите могат да станат, когато обикнат своя народ и му служат вярно, като му откриват човека дори и в звяра.“

Интересен ракурс от разбирането на Гълъбов за традиция се разкрива в рецензията му за книгата на Майер Грефе „Сфинксът на руската земя“⁵⁴. Силно повлиян от Шпенглер, той смята, че русите ще имат основна роля във възхода на славянската култура. В отзива си за тази книга, посветена на Достоевски, Гълъбов обръща внимание на няколко аспекта от творчеството на големия руски писател. Първо, че неговият психологизъм „не преследва художествени цели“, „не доставя художествена наслада“, той „иска да лекува“. Тук отново е застъпено отричането на художествеността на литературата и на нейните възможности да доставя естетическа наслада, като ѝ се вменява функция, близка до тази на словото в архаичните общества – да лекува. Всички по-големи произведения на Достоевски са интерпретирани като поучение. Неговите

⁵⁴ Гълъбов, К. Сфинксът на руската земя. // *Изток*, № 56, 12.02.1927 г. с. 2.

идеи се въземат от морални поводи до висотите на художественото, а не обратното. Гълъбов уточнява, че в основата на литературата на руския писател стои моралът, но той не е мъртъв етичен кодекс, а „живот, лечение“ – очевиден е пиететът му към възможностите на литературата да лекува, като поучава. Точно този „живот, лечение“ според него е типичното руско начало, „началото на един велик народ, за когото абстрактното слово не е нищо, а всичко – въздействието, началото на един велик народ, живящ в повишена общност между индивид и индивид – началото на един велик народ, одарен с особени асоциативни органи на душата...“ Така се откроява разбирането на критика, че когато на литературата се вмени единствено ролята да доставя естетическа наслада, тя губи своята първична функция да лекува и да поучава и се превръща в абстрактно слово. Като важна характеристика на руския народ той откроява живеенето в „повишена общност между индивид и индивид“.

Точно в оценностяването на колективното общуване концепцията на Гълъбов се различава от тази на Славейков. Но руският народ не живее само със себе си, „но и с цялото човечество“ – продължава критикът. Ако следваме неговата логика, мисията на българската, респективно на славянската култура е да излекува болната западна култура чрез етиката, която носи в себе си. Точно чрез влога на тази ценност в западната култура славянската ще даде своя принос в културата на човечеството.

Ала концепцията на Гълъбов за постигане на родното се отличава от тази на Славейков именно по отношение на най-важния момент – индивидуализма. Индивидуализмът, като най-ранен етап на модернизма, има своите корени във философията на Фридрих Ницше и неговата идея за Свръхчовека. В българската култура пръв проводник на философията на Ницше е Пенчо Славейков. Индивидуализмът продължава да бъде важна основа в концепциите и на символизма. В края на 20-те години обаче индивидуалистичната основа на модернизма бива все по-често атакувана. За Пенчо Славейков индивидуализмът се изразява в силния повик „Назад! Към себе си! Познай себе си!“⁵⁵ – и това е повикът на Заратустра, повикът на Ницшевия Свръхчовек. Според Славейков Заратустра идва, за да разруши „всички запаси за тих и спокоен живот: благочестие, скромност, милосърдие, равенство, установености, вяра в Бога, всичко нагодено да направи от човека стадно животно, да го отпъди от земята и да възнесе отвъд – отвъд човека, при Бога...“⁵⁶. „Познай себе си, но не за да се смириш, не да изпиеш чашата на отровата, а чашата на живота“ – заявява Славейков. Според него у Сократ и Христос е имало доста „дребнобуржоазни чувства“ и респект пред „стадото“, чието щастие „им живяло на сърце“, и волята си те подчинявали на неговата воля. Волята на Ницше не е „малкият човек“ и щастиято му

⁵⁵ Славейков, П. Заратустра. // *Защо* сме такива? В търсене на българската национална идентичност. Състав. Ив. Еленков, Р. Даскалов. София : Просвета, 1994, с. 79.

⁵⁶ Пак там, с. 79.

тук или отвъд. Волята на Ницше – пише Славейков – е „щастieto на отделната силна личност, волята на хероя, Свръхчовека, който води, а не когото водят, когото не мами щастие, а подвиг“.

В статията „Заратустра“ Славейков уточнява три основни характеристики на Свръхчовека у Ницше⁵⁷. На първо място, той е свръхвид (Ueberart) – като противоположност на обикновения човек. На второ, той е представител на каста, на болярство, избран род – като противоположност на народ, тълпа, сган. И на последно място, Свръхчовекът е извънредна личност, гений – противоположност на „дегенериралата гмеж разумници, фабричната стока на съвременната цивилизация“. Очевидно е, че още в концепцията на Славейков се очертава противопоставянето между индивид и колектива, което при Гео Милев⁵⁸ намира израз в противопоставянето между изкуството – храм, предназначено за малцина, и изкуството – улица, предназначено за мнозинството. На тази елитаристка концепция за предназначението на изкуството се противопоставят стрелците, като търсят една по-голяма близост до мнозинството, до „Народа“. И в това отношение те се оттласкват от Пенчо Славейков и кръга „Мисъл“.

Освен чрез „завръщане към действителността“ – един основен мотив в метатекстовата на 20-те години, който има антисимволистична насоченост, родното се мисли като постижимо и посредством завръщане към народа или колектива, което пък се противопоставя на индивидуализма на предвоенната епоха. Както вече коментирахме, през 20-те години на войната се гледа като на резултат от кризата на индивидуализма и народът, или колективът, все повече става мощен източник на идентификационни енергии. В своята рецензия за книгата на Янко Янев „Антихрист“⁵⁹ Константин Гълъбов качествява неговото увлечение по Ницше и индивидуализма като закъсняло. В този текст той разкрива сложното си разбиране за обвързаността между индивид и колектив. Според него културата се твори от „отделните единици“, но колективът е този, който има нужда от нея, и той се грижи за тези „единици“, които я творят.

Според неговото разбиране е необходимо *изравняване на ролята на отделния индивид с ролята на колектива* в творенето на новата култура. Ницшевата идея за индивидуално свръхчовешко съвършенство според Гълъбов е несъвместима с родния културен контекст поради „ниския културен уровень“, който „изисква себеотричане, а не себепоклонничество на личността“. Тя е „несъвместима с идеята за служене на колектива“. „Само ако бъдем близо до своя народ и работим за неговото развитие, ще можем да очакваме културен напредък“ – категоричен е Гълъбов и така съществено се разграничава от своя учител Пенчо Славейков. Той отстоява последователно една антииндивидуалистична линия в своите статии, като разбира ролята на личността не сама за себе

⁵⁷ Пак там, с. 81.

⁵⁸ Милев, Г. Родно изкуство. // *Везни*, 1920, № 2.

⁵⁹ Гълъбов, К. Книгата „Антихрист“ от Янко Янев. // *Изток*, № 55, 05.02.1927 г., с. 4.

си, а като обвързана със служенето на общността – и в хармоничната връзка между личност и общност сочи мисията на новото поколение.

Вече отбелязахме, че Гълъбов привнася и известен християнски елемент в своята идея за възкресяването на българската култура. Така както Христос е призван да служи на човечеството чрез саможертва, така и писателите от кръга „Стрелец“ са призвани да служат на своя народ. Това разбиране се противопоставя на идеята на Ницше за отричане на християнството като религия на колектива. Ето защо Гълъбов препоръчва на Янко Янев да „ликвидира с Ницше“. Само така – като даровит и образован човек, като човек на западната култура – Янев ще може да тръгне по пътя на стрелците.

Макар и печатана по-късно, важна в същата насока е и статията на Атанас Далчев „Размишления върху българската лирика след войните“⁶⁰, тъй като разкрива неговото отношение към индивидуализма. Старата поезия според Далчев е „изградена върху култа към личността“ (к.а., А. Д.), неин родоначалник е Пенчо Славейков. Последователи на тази поезия са Яворов, Траянов, Лилиев и Дебелянов, които разказват за „победите и пораженията, тревогите и бляновете на това голо „аз“, изправено пред загадките на битието, пред „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“. Но в стиховете на Лилиев и Дебелянов могат да се видят симптомите на кризата на индивидуализма, който при тях е вече „разуверен, обладан от съмнения, смирен“, съзнаващ „своята нищожност и ненужност“. Войната според Далчев е показала безсилието на отделната личност и е разклатила вратата в нейната абсолютна ценност. Първата световна война слага край на вярата в значимостта на отделния индивид. Връщането към колектива е основна насока на разграничаване на стрелците от концепцията на Славейков.

Ако обобщим направените разсъждения за осмислянето на традицията от стрелците, можем да заключим, че те се обявяват за една синтетична култура. Основният синтез, който трябва да се осъществи, е между постигнатото от модерния и от модернисткия етап на българската култура. Най-приносният момент е, че те се опитват да постигнат синтез между миметичната и антимиетичната концепция в изкуството. В лицето главно на Чавдар Мутафов традициите на родното се търсят в епохи, които предпочитат антимиетичната (неоплатоническа) концепция. Това са епохите, от които експресионизмът черпи вдъхновение, а именно архаиката, Средновековието, готиката и романтизма. В това число можем да включим и самия експресионизъм, в частност и модернизма като цяло. В лицето на Константин Гълъбов традициите на родното се търсят главно в епохи, които предпочитат миметичната (аристотелианска) концепция. Това са античността (източна и западна), Ренесансът (източен и западен), класицизмът и Просвещението. В това число можем да включим и самата модерност. Но истинското новаторство на кръга „Стрелец“ се състои в опита тези противоположни концепции за постигане на родното да бъдат синтезирани в една обща концепция.

⁶⁰ Далчев, Ат. Размишления върху българската лирика след войните. // *Филос.* преглед, 1933, № 4.