

Крум Кърджиев – дълголетието на Беровия комплекс. Опит за реконструкция по архивни материали

Пламен Шуликов

*На светлата памет на Нихтен
Панайотов – закъсняла, но
искрена признателност!*

Неособено богатият свод на коментаторски текстове, стремящи се да осмислят литературоведската дейност на Крум Кърджиев¹, притежава една безспорна обща модална характеристика – драматичното авторско себеусещане за раздвоение между неизбежната необходимост от признаване по „случая Кърджиев“ („И ний сме дали нещо на светът.“) и ревностната академична предубеденост спрямо „литературоведската провинциалност“, „еклектизма“ и „маргиналността“ на този „симптоматичен курioз“² („Европейци сме ний, ама все не сме дотам!“).

Очевидността на основанията за подобна ценностна раздвоеност е положена устойчиво върху пагубната за самотнието на родната ни хуманитаристика остра диспропорция между теоретичните достижения на европейското литературознание през третото и четвъртото десетилетие на ХХ век и техните български аналози от този период. Самите теоретически полета в нашата наука за литературата от това време са „трайно занемарена област“³ и на подобен фон дори положението извън своя естествен спецификаторски контекст опит на Крум Кърджиев да изгради обща система на словесното изкуство, а даже и на изкуството изобщо, както свидетелства неговият ръкопис „Структурна прилика между различните изкуства“⁴, би следвало да се възприема не като смущава-

¹ Павлов, Т. Основни въпроси на естетиката, т. 1, С., 1954; Gałazka, W. Sto lat bułgarskiej nauki o literaturze // Pamiętnik Słowiański, XXXV, 1985, 159–167; Михайлов, К. Разноезичието на Крум Кърджиев // Доклад, четен на Националната научна конференция, посветена на Крум Кърджиев, Шумен, 20.11.1995 г.; Галонзка, В. Случаят Крум Кърджиев // Доклад, четен на Националната научна конференция, посветена на Крум Кърджиев, Шумен, 20.11.1995 г.; Кьосев, Ал. Иронии на универсалността (Крум Кърджиев, световната литература и политиката на репрезентацията) // Литературна мисъл, №3, 1995–6 г., с. 3–43. Студията на Ал. Кьосев представлява детайлирана доработка на доклада му, четен на същата конференция.

² Кьосев, Ал. цит. съч., с. 20.

³ Gałazka, W. Ibid., 163.

⁴ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1.

ща официалния протокол кихавица или стряскащо анахроничен метаезиков новоговор, както съвършено основателно, но заедно с това и съвършено *неисторично* сме склонни да мислим днес, а като историческо обстоятелство, исторически паметник, чиято културна функционалност е редно да бъде подложена, съвършено равноправно спрямо други подобни факти от същия ред, на безпристрастна реконструкция. Да си спомним, например, не толкова отдавнашния, не толкова „старостен“ (Ал. Кьосев) литературоведски новоговор на Емил Стефанов⁵ – доста постряскащ, но, за щастие на своя носител, произнасян от заслона на катедрата по теория на литературата в Софийския университет. Всъщност, какви са причините обемният теоретически опит на Е. Стефанов да не провокира размисли върху разноезичието, маргиналността и да не се превърне в значим повод за концентрация на националното литературоведско внимание? Една от безспорните причини е в това, че литературоведският новоговор на Е. Стефанов е академично кодифициран чрез респектиращия със своята рестриктивна същост процедурен протокол за академично инфилтриране, т.е. – за институционализиране на новоговора.

Лишени от ресурс да се съизмерват ценностно с руските си събратя романтици, българските възрожденски стихотворци заемат комфортно и необезпокоявано от аксеологическа надменност своите позиции в най-пълния историографски свод на словесната ни култура от периода на ранното Възраждане – Б. Пеневата „История...“, докато реакцията на В. Г. Белински по повод на Г. Пешаковата „Ода на смъртта Ю. И. Венелина“ (1839 г.) е следната: „Может быть стихи эти и хороши для людей, знающих болгарский язык и болгарский поэтический вкус – мы не спорим. Учитесь, учитесь, добрые, почтенные болгары!... Да, просвещайтесь – дай вам Бог успехов! Даже пишите стихи, если уж не можете без них обходиться...“⁶ Класичната ирония на Белински, разбира се, е оправдана от позицията на оценностяващото естетство, но никак не би била оправдана от изследователската позиция, например, на А. Н. Веселовски. Самият родоначалник на историческата поетика насочва своето внимание към т.нар. „среда“ в резултат на една своя командировка в университетите на Западна Европа, където, според отчета му от задграничната командировка, преподаването на литературната история е оприличено на класицистична градина, чийто ландшафтен център е заеман обичайно от фонтан (шедьовър) и от всички посоки (гледни точки) към него, подобно на ветрило, водят размерно и симетрично проектирани широки алеи. Центърът е виден отвсякъде. Класичната представа за литературната история като за „история на генералите“ (шедьоврите) преживява едно от първите си и доста шумни стълкновения с рязко опонирателната ѝ „теория за средата“ малко по-късно в Италия, където въз основа на новооткрит ръкопис от времето на ранното Възраждане („Вилла

⁵ Стефанов, Е. Студии по литературознание, С., 1971.

⁶ Белинский, В. Г. Собрание сочинений в 9-ти т., М., 1979, т. 5, с. 295–296.

Алберти“ на Джовани от Прато) А. Н. Веселовски „отмества“ началото на италианския Ренесанс доста преди „Божествена комедия“ на Данте Алигиери. Реакцията на академичната общност в лицето на Замбрини, д'Анкона, Кардучи вещае края на изчерпилата своя историософски ресурс традиционна представа за историята на литературата, след което Веселовски ѝ нанася безжалостен удар „post mortem“ с текста си със симптоматичното заглавие „Бокаччо, его среда и сверстници“ (курс. мой, П. Ш.). През третото десетилетие на XX век Ю. Н. Тинянов адресира понятието „среда“ към литературата на *предтечите* и *епогоните*, върху чиято територия най-неестетично, но за сметка на това – най-зримо, са тропосани, буквално съшити с бели конци, конструктивните стилови тенденции или пък е манифестирано „обяснена“ конструктивната механика на шедьовъра, оголена е неговата направеност.

Задаващата високи естетически норми гениална проява е възможна, не на последно място, заради подходящата „насрещна среда“ (А. Н. Веселовски), която я възприема и оценява адекватно тъкмо заради *готовността* на спецификаторския си манталитет. Рецептивното *узряване* на възприемащата среда е функция от пропедевтиката на неофициалното слово, на словото, което не попада в празничната сценична светлина на хрестоматийната слава, а тъкмо обратно – остава извън заслепяващия блик на конвертируемата съкровищница, някъде в културната периферия, в маргиналиите на представителното литературно „меню“. То, подобно на деен, но незабележим труженик, шества от уста на уста, произнасяно „под сурдинка“ в кулоарите на всички протоколни и не толкова протоколни публични формирания, носено от вятъра, тиражирано от вечния двигател на слуховете, и успява в крайна сметка да подреди и приглади средния аксеологичен „алаброс“ на средата и да я застави трепетно да дочака тържествената поява на говорещия от нейно име гений, за да бъде след това той безспорно признат и нескончаемо венцехвален.

Взривната поява на гения (шедьовъра) заслепява с блясъка на своя фурор. Обратно – меката дифузна светлина на баналното ежедневие прави видими и ясно разпознаваеми модусите, конотациите, инвективите и естетическите домогвания на неофициалното слово. Неговите интертекстуални адреси и синтактична механика, застинали в ембрионалното състояние на естетическата си незрялост, добиват ролята на своего рода дидактическо пособие, демонстриращо, подобно на потопени във формалин зародиши, чието вечно призвание е да онагледяват етапите на биологичното развитие, хипостазираните аспирации към високия естетически смисъл. Ясната социална динамика на маргиналното, периферното, неофициалното слово е тъкмо липсващата технологична карта на египетските пирамиди.

Българската литература сублимира в значителна степен своя „Беро-нов комплекс“ чрез даскалската поезия. Националният метаезик, чрез който тази литература трябва да бъде описана, закъснява значително в процеса на своето доктринално и понятийно съзряване, особено що се отнася до онази негова част, разработваща проблемите на общата тео-

рия на литературата и поетиката. Формирацията се твърде бавно млад национален литературен метаезик преживява дълъг процес на приспособяване и нагаждане спрямо европейската литературоведска речева норма. Неговият интензивен и изнурителен път към постигането на онази безспорна понятийна и концептуална общоупотребимост, която оптимизира обмена на идеи чрез стандартизиране на експликативните способности, чрез операционализиране на термините, е белязан с почти „диалектното“ своеобразие на „побългарявания“ от рода на Б. Ангеловата „Историческа поетика“, която, подобно на оригиналния текст на Шалигин, допълнен и адаптиран от Б. Ангелов, е много по-малко (за да не кажем – никак) историческа от, да речем, текст като „Национална литература“ на Г. Грудев⁷.

Такива са, в общи линии, нашите основания да се солидаризираме със спокойната, нюансирана и изречена с много внимателно подбрани думи позиция на В. Галонзка, според когото, за да можем правилно да уловим и оценим историческата функционалност на феномен като „случая Кърджиев“, би следвало деликатно да екстраполираме спрямо неявата творческа фигура така или иначе работещото, според нас, в условията на „ускорено развитие“ на националния ни литературен метаезик понятие „Беронов комплекс“.

Редуцираното смислово съдържание на една хипотетична речникова рубрика, назована „Беронов комплекс“, според обичайната рецептивна норма, би било сравнително адекватно представено чрез лесно четивни конотации като пътувания в чужбина с образователна цел, изострено усещане за обреченост на идеята за енциклопедизъм на познанието, силно развита мотивация за книжовнически занимания, произтичаща от непреодолимото познаваческо съмнение и съзнание за лична мисия.

Според биографията, съставена от сина му – Нихтен Панайотов⁸, Крум Кърджиев предприема три пътувания с образователна цел в чужбина. С ясно намерение да се посвети на изобразителното изкуство, той прави два последователни неуспешни опита да следва живопис в странство. Първият от тях го отвежда в Москва през 1905 г., а вторият – в Лемберг (Лвов) през 1907–08 г.

Престоят му в Москва очевидно е едно от обстоятелствата, стимулирали трайно приобщаване на К. Кърджиев към езика и духа на руската култура, което той впоследствие демонстрира чрез подбора на илюстративни примери към своите литературно-теоретически и изкуствоведски трудове и, не на последно място, чрез обилни, т.е. ценностни позовавания, обосновани върху издадената през 1930 г. „Теория на литературата“ на Б. В. Томашевски, представляваща удивително самотно изключение в и без друго бедния справочен апарат на Кърджиев⁹. В „Списък[-а] на

⁷ Грудев, Г. Национална литература, Плевен, 1918.

⁸ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1.

⁹ Виж напр. „Структурни прилики между различните изкуства“, ДА – Шумен, Фонд 813 к, оп. 1, ръкопис.

литературата, дарена от Крум Кърджиев на Народно читалище „Д. Войников“, Шумен“¹⁰, който наброява 253 заглавия, фигурира стиховедското изследване на А. Бели „Ритм как диалектика и „Медный всадник“¹¹, към което не остава равнодушен най-пълният и представителен указател на „най-новата избрана литература по поетика“ на руски език от края на XIX в. до октомври, 1929 г., съставен от С. Балухатий. В аотираната от него библиография по поетика притежаваното от К. Кърджиев изследване на А. Бели заема пореден № 217. В сравнение с останалите библиографски указатели от този период (на Айзенщок и Каганов, Якубски, Белецки, Иванов, Смирнов и Багрий) указателят на Балухатий е най-представителен, тъй като е най-късен и по тази причина – най-пълнен¹². При по-широка тематична ориентация който и да е от посочените библиографски указатели не би останал безразличен и към „История новой философии“ (ч. I и II, С.-П., 1908 г.) на В. Винделбанд, която също е част от 27-те заглавия на кирилица в литературния „Списък“ на Кърджиев¹³.

Да се правят изводи за връзките между научната методология на К. Кърджиев и доктрината на руския формализъм въз основа на две заглавия, активно цитирано от които е само едно, би било твърде пресилено и предпоставено. Съвсем друг е въпросът обаче, ако се обърнем към онова място в неговата „Ейдология“, където той представя поетичния образ с дълбинен състав, изграден от три части – съдържание, материал и форма¹⁴. Тук по-съществена е бележката под линия, чийто текст изглежда буквално така: „Предимството на формата довежда до *формализъм* (курс. мой, П. Ш.); предимството на материала довежда до предметен реализъм, до натурализъм; предимството на съдържанието довежда до морал или пропаганда, до наука или философия.“¹⁵ Очевидно е, че понятието „формализъм“, макар и буквално употребено от Кърджиев, е лишено от онзи доктринален смисъл, който е съкровено и криптографски положен в кодираната гениална апология на формалния метод в литературознанието, принадлежаща на М. М. Бахтин и издадена под псевдонима П. Н. Медведев¹⁶. Същевременно, не по-малко очевидно е, че

¹⁰ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 74.

¹¹ М., „Федерация“, 1929, 279 с.

¹² Балухатий, С. Д. Теория литературы. (Аннотируванна библиография), I. Общие вопросы., Л., „Прибой“, 1929, 248 с.

¹³ Библиотеката на К. Кърджиев със специални, предимно из областта на хуманитаристиката, заглавия е предоставена за съхранение във фонда на читалище „Д. Войников“ и заради обстоятелството, че наследниците на шуменския автор имат различни от неговите познавателни интереси. Синът му – Нихтен Панайотов, приживе преподавател във ВНВАУ „П. Волов“ в Шумен, е артилерийски офицер и автор на монографии за метеорологическо осигуряване на артилерийската стрелба; внучката му – Людмила Панайотова, е архитект.

¹⁴ Кърджиев, К. Поетика, т. I. Ейдология. Система и техника на поетичните образи, с три таблици. Ш., печ. „Зора“ А. Николов, 1939, с. 98; това място е цитирано в посочената студия на А. Кьосев, с. 6.

¹⁵ Кърджиев, К. Пак там.

понятието „материал“ в употребата на Кърджиев е лишено от единствено присъщата му, според доктрината на формализма, лингвистична същност. Що се отнася до тематологичното понятие „съдържание“, достатъчно е да припомним формалисткото предубеждение към него чрез думите на В. Б. Шкловски, според когото изясняването на въпроса за сюжета най-малко се нуждае от коментар върху понятието „съдържание“. Дори само такива, най-обща съпоставки, биха поставили под въпрос предположението за осмислена доктринална връзка между първите в националното ни литературознание системни трудове из областта на общата теория и поетика и концептуално стройната и отчетлива система на руския формализъм, стабилно положен върху достиженията на дълголетна, продуктивна и конвертируема национална академична традиция. В този смисъл, ако теоретическите реплики на Кърджиев бъдат положени в обхвата на транснационалния обмен на литературоведски идеи от 20-те, 30-те и 40-те години на ХХ в., което в най-обща линия е направено от Ал. Кюсов в цитираната му студия, те трудно биха се отърсили от същността си на своего рода литературоведски побългарявания. Дори изненадващо рано артикулираната от Кърджиев дума „структура“, която понякога е схващана като, меко казано, неоснователна причина за патриотичен оптимизъм зад тази употреба да се търсят гениални предчувствия за все още несъстоялото се структурално учение¹⁷, е по-скоро екстраполирана към филологическия предмет от понятийния апарат на естествените науки, както, впрочем, твърди и самият Р. Барт.¹⁸ За образован медик дори от края на второто десетилетие на ХХ в. (макар и незавършена формално, тази образователна линия у Кърджиев е най-продължително и най-системно академично проследена) употребата на съчетание като „клетъчна структура“, например, едва ли има стойност на извънреден евристичен акт. Известно е, че още през 1839 г. Теодор Шван и Матиас Шлайден полагат основите на клетъчната теория, като стигат до извода, че клетките са обща *структурна* и функционална единица на всички живи организми.

Съвсем отделен е въпросът за предполагаемата институционална реакция от края на 50-те години на ХХ в. спрямо Кърджиевата употреба на думата „структура“. В архива на К. Кърджиев няма съхранени писма и официални документи, потвърждаващи предполагаемата обструкция на ИБЕ към БАН по повод на съдържащата се в оригиналното заглавие на предстоящия за издаване негов труд дума „структура“. Факт е обаче про-

¹⁶ Медведев, П. Н. Формальный метод в литературоведении. (Критическое введение в социологическую поэтику.). „Прибой“, Л., 1923, 232 с.; Друг подобен криптографски опит на М. М. Бахтин върху същия литературоведски проблем е издаден три години по-късно под псевдонима В. Волошинов: Слово в жизни и слово в поэзии. (К вопросом социологической поэтики)// „Звезда“, 1926, № 6, с. 244–267.

¹⁷ Виж напр. Майер, Ж. Преоткриване. // „Шуменски вестник“, бр. 171 от 08.09.1993.

¹⁸ Барт, Р. Структуралистична дейност. – В: Барт, Р. Въображението на знака, С., 1991, с. 341.

мянана на заглавието, което от „Структура на българската реч...“ е модифицирано в „Строеж на българската реч...“. Твърде възможно е тази редакция да се дължи на неагресивната, но твърда пуристическа нагласа на Л. Андрейчин, с когото К. Кърджиев е в пряка кореспонденция по непосредствения издателски повод. Още по-вероятно е обаче да става въпрос за тиха съпротива срещу понятието „структура“, съдържащо в смисловия си обхват неударимия естественически, почти инженерен устрем да бъде изучена природата на идеологическото. Косвена подкрепа за това предположение дава полемиката около излязлата почти по същото време, 1960 г., книга на М. Янакиев „Българско стихознание“. За разлика от възторжения отзив на младите Н. Георгиев и И. Добрев¹⁹ и професионално обективната оценка на Ст. Стоянов²⁰, Л. Георгиев, например, вероятно заради правилно разчетения от него в изследването познавателен порив, разпознат като аналог на опасната Ейхенбаумова формулировка „Как сделана „Шинель“ Гоголя“, пише мракобесния си текст „Възкресяване на формализма“²¹. Печално известна е съдбата на тази статия, превърнала се в манифест-хоругва на институционалната реакция срещу т.нар. „настъпващ структурализъм“. Не много по-късно, след развихрилия се псевдолиберален диспут „Структурализъм: „за“ и „против“, отлял се в класическата типографска форма на едноименен сборник, самият Ю. М. Лотман показва, че не самата дума „структура“ и нейната употреба е идеологически опасна. Студентският фолклор, посветен на умния човек с големите, опушени от тютюн мустаци, съдържа следния анекдот: „Студентка пита Лотман: – Юрий Михайлович, как да станем теоретици-структуралисти? Лотман отговаря: – Аз зная само един начин – трябва да се изучава историята.“ Далеч не само фолклорен, урокът на Ю. М. Лотман се оказва твърде добре усвоен от институционалните охранители на публичното идеологическо здраве. Още през 70-те г. на XX в. най-представителната хроника на българската литература – нейният „Речник...“ – изолира от състава си автори като Йордан Сливополски-Пилигрим, с чието име е тясно свързано второто образователно пътешествие на К. Кърджиев – този път към Лемберг през 1907–08 г.

Вероятно, едно от онези случайни съвпадения, които впоследствие се оказват знамения за личните събди, е обстоятелството, че исторически и културно кръстопътният град, чието име се произнася почти равноправно и на немски (Lemberg), и на полски (Lwów), и на украински (Львів), и на руски (Львов), предоставя своето гостоприемство на двамата младежи, отъждествили се, както сочи твърде показателният псевдоним на Сливополски – Пилигрим и окончателната равносметка от

¹⁹ Георгиев, Н., Добрев, И. Българско стихознание. // Студентска трибуна, бр. 19, 1961.

²⁰ Стоянов, Ст. Ценен научен труд по българско стихознание. // Език и литература, кн. 2, 1961.

²¹ Георгиев, Л. Възкресяване на формализма („Българско стихознание“). // Пламък, кн. 6, 1963.

творческия път на Кърджиев, с идеята за вечното пътуване из лабиринтите на духа, за вечното творческо търсачество.

Запазените в архива на Кърджиев сведения за съвместното му пребиваване с Й. Сливополски в Лемберг, не са никак обилни. В цитираната биография на Кърджиев е представена, вероятно, фамилно известна оценка на особената роля, която Пилигрим има за развитието на Кърджиевия интерес към литературата. За това може да се съди достатъчно безспорно и въз основа на топлия дарствен жест, който К. Кърджиев адресира до Пилигрим – посвещава му драматическата си приказка в 4 действия и 10 картини „Дворецът на приказките“ (Ш., печ. И. Аргоети, 1925). От този период (1908–09) датира и преводът на Кърджиев от полски на епилога в 2 картини „Между океана и небето“ на посочения от него като автор Адам Невен, за когото не успяхме да намерим никакви сведения в достъпните представителни литературни справочници. Двукартинната драматична фантазия е снабдена с поместено на първа страница преводаческо указание, че текстът е подписан от Вронгет. Допускаме това име да е псевдоним на Адам Невен, транслиран по полска орфографична и орфоепична необходимост от англ. Wrong[ed] [rón(et)] (със значение сгрешен, грешен, лош, несправедлив) в полското звуково и графично съответствие с пълнозвучно [w] wronget.

Подобно предположение приемаме за твърде основателно, тъй като опозитивното тълкуване на представената нравствена проблематика в духа на религиозния етичен схематизъм (добро-зло), както и избраното съответно пространствено решение (добро, ценно – горе; зло, лишено от ценност – долу) правят възможната метонимична игра при авторското себеназоваване твърде логична. Символистичната стилистика на драмата очевидно е провокирала интензивната символичност на Кърджиевата рецепция. Описанието на действащите лица е снабдено с ремарка, указваща местоположението им в пространството – те „летят с dirigable“. Изборът на преводача да постави специален ценностен акцент върху технологичния способ за пространствено обособяване на героите чрез изписване на названието на техническото средство с престижната според него латинска графика²² прави обяснимо по-късното (през 1931 г.) ценностно препрочитане на този текст, с името на едно от двете действащи лица в който (Волкан и Нихтен) той назовава и собствения си син²³.

Високият символен статут на такъв акт като именуването е основан преди всичко върху убеждението, че перспективното социално поведение на бъдещия зрял човек е в пряка зависимост от съдържащите се в името

²² Към този въпрос се връщаме допълнително в друг текст, където коментираме двойното графично „поданство“ на К. Кърджиев, представено в личната му кореспонденция и в черновите му тетрадки със стихове от 1910–11 г. Виж: Camera obscura... // В: Борисова, Е, Милчаков, Я., Шуликов, П. Паралитературата. Текстология, социология, медиатори, Фабер, В. Търново, 2009, с. 282–291.

²³ Панайотов, Н. Цит. съч., с. 3; Пламенов, Св. Без личности като Крум Кърджиев националният литературен процес не би бил всеобхватен. // Шуменска заря, бр. 242 от 22.11.1995.

нравствени императиви, че кръстническият акт притежава недвусмислена орисническа същност. Атрибутирането на драматическия текст, върху титулната страница на чийто ръкописен превод е обозначено името на гр. Лемберг (наред с Шумен), към дълбоко интимно преживяното тайнство на кръвното родство е, макар и косвен, но доста сериозен аргумент, подкрепящ убеждението ни, че в съзнанието на К. Кърджиев името Лемберг многократно надхвърля значението си на топографска реалия и добива твърде необхватен символен смисъл, измерим, вероятно, само с ревностната клетвена младежка обреченост на каузата на изкуството.

Намерил достатъчно значими основания да се самоотъждествова със символния за него смисъл на обетованото пространство „Лемберг“, К. Кърджиев дори няколко пъти използва името на града като свой псевдоним. И трите атрибуции са фиксирани в ръкописна тетрадка със стихове от около 1911 г. С този псевдоним той е подписал антиномично изграденото стихотворение „ $5x5=25$ “, в което предлага резигнантна равностметка на съвременния нравствен облик на човечеството, стихотворението „Рожби соколи“ с подзаглавие „силбически стихове по Ботева“, както и новелата „Тризвездие“ с подзаглавие „на вътрящите се светове“. Допустимото съображение, че и трите атрибуции са разположени под долния ляв край на текстовете, върху полето, където обичайно се разполага указание за мястото на създаване и датировката на произведенията, е в противоречие с практиката на К. Кърджиев да изписва името си дори в черновите, макар че в интерес на обективността трябва да признаем – тази практика съвсем не е последователна.

Пряко свидетелство за отношенията на топла дружеска доверителност между Кърджиев и Сливополски е единствено съхранената в архива на Кърджиев тяхна обща снимка, датирана според заверителния архивен надпис и указанието на гърба на фотографията от 1907 г., Лемберг.



Й. Сливополски – Пилигрим и К. Кърджиев (Лемберг, 1907 г.)

Бегли съмнения относно мястото на фотографското изображение провокира графичен остатък с кирилски текст (висок печат) „...тъклото се...“, разположен върху долната периферия на гърба на снимката. По-вероятно е обаче този надпис да е остатък от фабрично изработено паспарту и да представлява указание, относно търговската му комплектовка с предпазщото фотографията стъкло. Стъклото, впрочем, е елемент от работката на задължително „мокро“ третираните в началото на века фотографски изображения, които, експонирани преизмуштествено върху матова хартия, добиват особена дълбочина и рязкост под стъклена кристална призма.

Освен с модния за началото на века интериорен фотографски реквизит, представляващ закачлива историческа реплика по повод на напрежението между масовата тиражност, масовото разпространение на конфекционната сецесионна интериорна концепция на фотографските ателиета и очевидната амбиция на портретуваните образите им да бъдат увековечени в тяхната невъзпроизводима характерност и уникалност, изображението е интересно с интензивната си режисираност, със своята нарочна постановъчност, специални грижи за която са положили и двамата приятели. Те са изобразили седнали върху снабдени с разточително обилни и свършено нефункционални резбовани сецесионни украшения столове. Облакътени са върху не по-малко пищно орнаментирана салонна масичка, чийто прекомерно малък, за да бъде използван за кабинетни занимания, плот е затрупан с непринудено разхвърляни стари, очевидно захабени от задълбочена издирваческа работа, книги. Двадесет и три годишният, вероятно – с добро зрение, Й. Сливополски е предпочел да предостави на историческата памет образ с пенсне, смислово сполучливо съгласувано с книжовническия натюрморт, а едва двадесет и две годишният К. Кърджиев е дарил същата историческа памет с образ, напомнящ по-скоро академичното достолепие на мисловен труженик на преклонна възраст. По-агресивната книжовническа идентификация на Кърджиев е преекспонирана с характерния и недвусмислено разпознаваем жест, обичайно съпровождащ задълбочените и съсредоточените занимания с книги – дясната ръка артистично-непринудено е опряна върху слепоочието и част от високото обещаващо чело на младежа. Очевидно недостатъчно уплътнен с подобни евфемистични техники, книжовническият патос на образа е допълнително утриран, като за тази цел Кърджиев, едновременно обект на изображение и негов активен режисьор, е прибягнал до средство с изчерпваща буквалност, поднасяйки към очите си книга със своята единствено свободна лява ръка. За съжаление, този тържествен финален постановъчен акорд взема и съответна на смисловата си претенция жертва. Принуден от непреодолимата артистична логика действието да бъде представено максимално автентично, портретуваният се е съобразил с произтичащото от постановъчната потребност задължение да насочи поглед към четивото и така, в крайна сметка се оказва, че за удивително ясните, светли очи на К. Кърджиев ние добиваме представа едва чрез най-популярния му портрет от 1939 г. – го-

дината на неговото пенсиониране. Както пише в пенсионната му карта²⁴ – поради старост...

В известна степен, впечатлението за режисираност на фотографските изображения от „la belle époque“ се дължи на технологичното своеобразие на фотографския процес. Фотографските плаки са все още с твърде ниска светлочувствителност, подлежаща на компенсация единствено чрез удължаване на експозиционното време, през което портретуваните упражняват особено отговорно трудноизпълнимото си задължение да заемат неподвижно предпочитаните от тях пози. Ако прибавим към тази особеност на процеса големия обем на свръхнеобилните експозиционни устройства, монтирани върху гарантиращи неподвижността им по време на самата експозиция масивни триноги, бихме могли да си обясним както широкото разпространение на стационарните фотографски ателиета, респ. – престижността на фотографския занаят, така, не на последно място, и особена ритуалност на посещенията при фотограф, изискващо особена грижа за прическата, костюма, личната хигиена и мизансцена, изобщо – поне такава подготовка, каквато изисква посещенията при лекар. В този смисъл не е чак толкова удивително противоречието между изобразената в коментиранията фотография особена тържественост, празничност на книжовническото занимание и очевидното постановъчно намерение на Сливополски и Кърджиев то да бъде представено като ежедневно рутинна, уловена с репортажна сръчност, естествено присъща и на двамата дейност. Вероятно единствени в гардероба им, официалните костюми на младежите, наред с подстриганите по последна европейска мода мустаци и гладко избръснатите им, може би все още ухаещи на недотам скъпа вода от колонии, лица, свидетелства за едно далеч по-съществено от технологичните причини обстоятелство, провокиращо ритуалното отношение на портретуваните към фотографския акт, именно дълбоко ритуалното съпреживяване на акта, който се мисли от тях като акт на тържествена публична легитимация чрез едва ли не шаманско снемане на „дагеротипна“ маска от образа, отнемане на духа от портретувания, за да бъде вложен във фотографското изображение, сдобило се с право на автономен живот. Извън игровата хипертрофия на тази метафора обаче ще остане безспорната младежка обреченост на Сливополски и Кърджиев на изградения от тях първи колективен книжовнически образ, положен в основанията на мисионерските им представи за техните все още предстоящи лични творчески легенди.

Току-що коментиранията фотография може да бъде разпозната като част от нарочна „PR“-грижа за конституцията на личните творчески легенди на двамата, очевидно мощно мотивирани, но все още публично непосветени „нови“ „жреци на изкуството“, не на последно място, и заради едно (може би случайно?) „съвпадение“. Само две години преди раждането през 1907 г. на този колективен фотографски образ е създа-

²⁴ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 2.

ден знаменателният и твърде знаков за цялостното европеизиране на новата ни национална култура портрет – портретът на великата четворка от „Мисъл“, изработен от практикуващия в *България* и прекрасно владеещ *френски* език „немски“ грък Георг Волц през 1905 г., вероятно, в неговото първо фотоателие на ул. „Леге“. Дали заради произтеклата вече в началото на XX в. известна унификация на ателиерските фотографски реквизити, или пък в резултат на умишлено търсена стилова съизмеримост, двете фотографии, поставени една до друга (впрочем, и хронологически те са почти непосредствено съредни), натрапчиво внушават допускането за безспорна общност между постановъчните им концепции. Макар и да липсват биографични данни, потвърждаващи тяхната нарочна реминисцентност, дори само такъв ясно визуализиран „цитатен функтор“ (Н. Георгиев) като заетата като че ли от общ „софийско-лембергски“ фотореквизит кръгла сецесионна масичка, метонимично обозначаваща екипното идеологическо средоточие на групите, би обезсилил скептичната тълкувателска съпротива срещу предположението за скрита цитатност между двете изображения.



Великата четворка от „Мисъл“ (автор – Георг Волц, 1905 г.)

Недвусмислено подсказана чрез интензивна артистична хипертрофия на книжовническата идентификация у Кърджиев, „догонващата“ позиция на неговата току-що прождаща творческа легенда спрямо класичното и необезпокоявано от съмнения законодателно самомнение на предходните „млади“ от „Мисъл“, може все пак да бъде отдадена на известно тълкувателско предубеждение. Лирическите опити на младия литератор от първото десетилетие на XX в. обаче неопровержимо „оголват“, освен посоките на основателна визуална реминисцентност в коментираните колективни портрети, и очевидния тавтологичен стилостремеж на Кърджиев с неподсъдна младежка епигонска страст да се

домогне до респектиращата слава на христоматийно признатите нормотворци в нашата литература.

Цяла група негови лирически текстове („Дъжд“; „Тихо“; „Луна“; „Отвей, пусни“; „Полунощно ехо“) възпроизвежда както сравнително рядко срещаната двустъпна логоедоподобна тактова „полемика“ между ямб и дактил, известна от най-високите образци на вдъхновяващо легендаризираната реминисцентна линия („Горски пътник“ – „Хаджи Димитър“ – „Кървава песен“ – „Пролетната жалба на орача“), така и нейната почти узаконена генотипна пригодност инициационно да апробира, подобно на задължителен за изпълнение квалификационен скиз, почти всеки подлежащ на естетическо посвещаване нов литературен порив:

Дъжд

Капки ли мерни,
сълзи ли капят:
змии ли черни
гърди ми хапят?

Буки ли вяхнат;
есен ли сваря;
на облак яхнат
блян ли догаря?

Вечер ли става;
очи ли мръкнат;
край ли настава
струни да млъкнат?
(...)²⁵

Изострената „ехо“-стилистична интуиция²⁶ на Кърджиев „удовлетворява“ притегателното изкушение на ключови думи-поетизми и техни производни, емблематично тематизирали лирическата мода от началото на века (например: *блян, воля, тъга, жалба, клет, неволя, несретен, заник* и пр.), както и фразеологизирани конструкции, в чийто състав те участват достатъчно разпознаваемо, макар и след известна прекомпоновка, разбира се. Логиката, по която реминисценциите и алюзиите у така и не постигналия публична известност млад лирик сочат адреси с класичен литературен авторитет (например: „Отлъчие...“ и „Горски пътник“; „На прощаване“, „Борба“, „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“; „Борът“; „Кървава песен“ и „Сън за щастие“; „Пролетната жалба на орача“ и „Арменци“), е твърде неподатлива на описание чрез едносложна и

²⁵ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 30, с. 13.

²⁶ По въпроса виж: Шуликов, П. Боян Пенев като поет. В: Електронно списание, бр. 6 (103), LiterNet http://litenet.bg/e-zine_06.htm, 2008.

отривиста дефинитивност. Тя активира своята „ролева“ моторика или чрез тържествена самоидентификационна дейктивност на заглавия (например: „Заник“ [„Арменци“], „На прощаване“, „Брястът“ [„Борът“], „Край нивата“, „Орел и лъв“ и пр.), или чрез подвеждащо усвоени-авторизирани по-обемни „общни (синтактични) места“ (например: „...вечер ли става...“ [„Настане вечер...“], „Прощавай, старо бащино огнище!“ [предполагаема контаминация от „Оставае с богом, бедно отечество!“ и „...бащино ми огнище.“], „...кървавата песен.“ [„Кървава песен“], „...приграче врана...“ [„Гарванът грачи...“] и пр.), или чрез документна аргументативност на епиграфи (например: зачеркнатият епиграф от А. Мицкевич към стихотворението „Дайте път“ и пр.), или чрез смислово префункционализиране на образни и композиционни решения с безспорен „патентен“ приоритет (например: „Жалбите на душата“, „Глад“).

Общото впечатление, което интертекстуалната активност на Кърджиевите лирически текстове оставя, води към литературоведската представа за обичайния хрестоматийно-антологичен резонанс, предизвикван от изграждащите етнокултурния рефретен тезаурус субстратни елементи. Формирали „висящия във въздуха“ в състояние на постоянна артикуляционна „тревога“ латентен цитатен фонд, тези субстратни съставки биват пълноценно възпроизведени по метонимичен път дори чрез частична експликация. Такъв е пътят, по който идиоматично се втвърдяват постоянни атрибутивни обраствания на митогенни съществителни с признат етнолингвистичен когнитивен статут от типа на староисландския „къонинг“, както, разбира се, и на превъзхождащи ги по своя синтактичен обем културно активни фраземи. Представителен колаж от хрестоматийни клишета, зад всяко от които с очевидна нагледност „изскача“ портретът на класик, с чието име литературната памет го свързва, е, например, стихотворението на Кърджиев

Зимни вихри

(...)

Безгрижно *зимни вихър* се извива,
нехай за мен, за мойта *участ тежка*;
безкрайно бедна, пуста, мълчалива,
снегът затрупва *хижата* човешка.

Приграче врана; някаква тревога
промъкне се дълбоко във душата.
Криле широко махнал чак до Бога,
злокобни *дух се носи* над земята.²⁷

Високата степен на подсъзнателна стереотипност, с която черпим идиоматичния културен фонд, е сравнима единствено с „потребителската“ без-

²⁷ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 48, 1910 г., с. 16.

критичност спрямо буквалната логика на катахрезата. Това е част от причините, заради които не бихме се наели да преценяваме твърде строго интензитета и посоките на Кърджиевата междутекстова диалогичност дори в случаи, когато поразителни сходства в синтагматичната последователност изрядно удовлетворяват статистическите изисквания на предпочитаната от А. Н. Веселовски формула на Джейкъбс за „измерване“ на влияния. Така например, за ясно разпознаваеми левичарски литературни трафарети като „синя блуза“- „черна буза“, римувани в „Пот и кръв“ на Кърджиев с онази пълна христоматийна комплектност, неоспоримо наложена от Смирненски, още повече – за образа на господаря от същото стихотворение, директно алюзиращ „Вълкът“ на „пролетарския“ поет, самият Смирненски може да бъде „отговорен“ толкова, колкото, според думите на В. Б. Шкловски, Аристотел – за Боало, тъй като те предхождат акта на своето гениално узаконяване впоследствие с цели десет години. Не по-малко несигурно би изглеждало тематичното каузално обвързване между лирическият цикъл на Кърджиев „Вампирски песни“ (1910–1911) и, да речем, А. Страшимировата драма „Вампир“, независимо че тя се появява още през 1902 г., както заради особената актуалност през този период на интереса към народната демонология, така, не на последно място, заради странния „аутизъм“ в литературното поведение на младия Кърджиев. Ако се съди по неговия естетически „анархизъм“, многократно надхвърлящ комуникативната норма за разбираемо прекопотиране на стереотипизирани вече употреби, по контаминативната еkleктика, с която „обща места“ от стиловия регистър на времето са усвоени, съчетани и подложени, с позволение, на почти „деконструктивистко“ преосмисляне в лириката му, би станало ясно, че Кърджиевата самодислокация върху реалната карта на нашата литература от началото на века е подчинена не толкова на отчетлива естетическа доктрина, провеждаща смислени стилови диалози и полемики, колкото на безконтролен стремеж към самопосвещаване в жреческото тайнство на високото литературно призвание чрез себеубеждаващо „автотренингово“ изговаряне на, иначе вярно доловени, „шамански“ речеви употреби. Красноречив пример за контекстуално необусловено преосмисляне на такава сакрална естетическа „регалия“, каквато за първата генерация български модернисти, както и за националното литературно достойнство от началото на века, представлява съчетанието „Кървава песен“, е следната лирическа миниатюра без заглавие:

*Нощ, тегла безгласни,
кървави, ужасни;
цели свят въздиша;
аз във болки пиша.*

*Край дали ще има
о, мечта любима,
във живота бесен
кървавата песен?*²⁸

²⁸ Пак там.

Очевидният опит за функционален пренос на героико-епическия патос върху естетизираното поле на творческото страдание има своята изпреварваща нормативна обосновка у Кърджиев още през 1908 г., когато той в непосредствено съседен прозаически текст представя свои метафизични разсъждения върху амбициозно формулирания от него проблем „Абсолютното в твореца и изкуството“. Там, покрай предизвиканото от недиференцирани нищепанско-левичарски внушения схващане за новото предназначение на поета, който е длъжен да създава „социално-политическите и културно-биологическите основи на новата душа, на новия човек и неговото изкуство“, той е записал банализираното чрез личния опит на почти всеки творец убеждение, че „Тъгата е най-големият брилянтен на короната на изкуството“.²⁹ През 1923 г., като потвърждение на особеното място, заемано от него в творческия кодекс на Кърджиев, това схващане ще се модифицира в заглавие на единствената издадена от него поетическа сбирка: „Творческа тъга“.³⁰ Междувременно, натрапчиво съсредоточен върху проблема за тъгата като продуктивно творческо състояние, Кърджиев се опитва да го узакони литературно, атрибутирайки към него разпознаваемите вече стилови знаци на емблематичния яворовски драматизъм:

Птица

Сам, без Бог, без брат, летя кат птица
във Безкрая; с разпален факел в десница.
Носен от *тъгата* си, летя – на кръг се вия
и не знам: къде ще спра, къде ще се разбия.
(...)³¹

Очевидната податливост на Кърджиев към мощното въздействие на яворовската лирическа фразеология произвежда осезаема вътрешна реминисцентност в неговата лирика. Дори само заглавия като „*Жалбите на душата*“, „*Край нивата*“ и „*Песента на орача*“ толкова убедително илюстрират анаграматично разсеяната, макар и синтактично неосъществена, хипотеза да бъде контаминативно възпроизведено заглавието на прототекста, че даже възниква рецептивно разочарование по повод на отсъстващия от логически стройната система естествено присъщ неин атрибут „*пролетната*“.

В идиолектната употреба на Кърджиев не е кой знае колко по-различна съдбата дори на осветени от всенародния пиетет сакрални текстове като „Борба“ и особено „Хаджи Димитър“. Стихотворението

²⁹ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 30, с. 40.

³⁰ Кърджиев, К. Творческа тъга. (Песни), Шумен, печ. И. Аргоети, 1923.

³¹ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 30, с. 40.

Глад

Безсилие по *жили* се разлива,
ушии пицят, мъгла *очи* покрива,
крака, като от треска покосени,
огъват се и спират уморени.
Глава тежи, хучи, *очи* тъмнеят...
(...)³²

възпроизвежда с поразителна изчерпателност ботевската анатомична представа за умиращото в героически мъки тяло, но във функционален „превод“, обслужващ позакъснялата народническа склонност към проблематиката на социалното състрадание.

Видимо мисионерска по своята дълбока мотивация, склонността на Кърджиев да се приобщава към христоматийната линия на високата и митогенна стилова норма в новата българска лирика се осъществява по механизма на една, така да се каже, „халюцинозно“-контаминативна комбинаторност, отчитаща устойчивите речеви конфигурации по-скоро в тяхната бродеща, масово-албумна усвоеност, отколкото в дълбоко интимната им битност на доктринално изстрадано лично стилово убеждение. „Ехо“-стилистичното предразположение на младия лирик към най-представителните и уедрени маркери на литературната речева норма съставя списъка на онзи честотен регистър, който фиксира парадигмата на един хипотетичен свръхмонументализиран символен език, звучащ и достатъчно актуално, и достатъчно анахронично във всяка стилова епоха, без да постигне безспорна самоценна легитимност и разпознаваемост, и който, в крайна сметка, снема пристрастието на автора не толкова към прецизна и адекватно-комуникативна ориентация из спецификаторския литературен пейзаж, колкото към предпоставеното самоизграждане на публичен образ, померен на представите на Кърджиев за назначението на неговата лична мисия в изкуството. Такова е най-вероятното основание легендаризираната висока ботевска етична мяра за екзистенциално достойнство, отложена в металитературното клише „единство между думи и дела“, да се превърне в безкомпромисен „избор-верую“ и на самия Кърджиев:

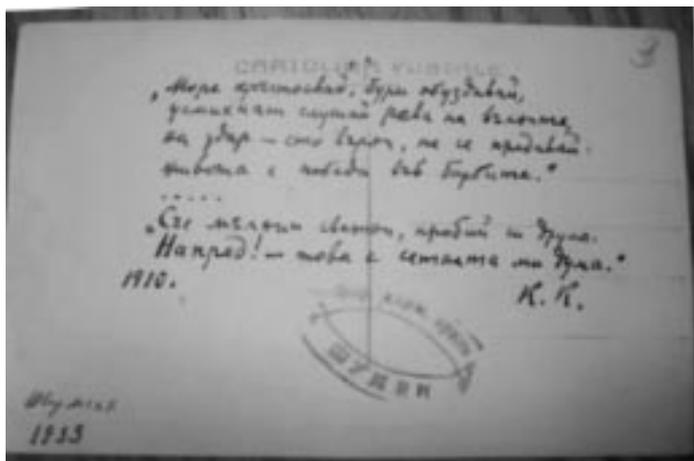
Поетът

(...)
Защо към светли брегове унесен,
поет, уви, поетът не остава
и във живота? – Той, прекрасен в песен,
нам пример жив на красота не дава?
(...)³³

³² ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 48, 1910 г., с. 66.

³³ Пак там, с. 54.

Впоследствие, както личи от една документираща учителската (или, по-точно – учителната) му практика фотография от 1933 г., на чиято обратна страна той е оставил лирически автограф, „народният учител“, както още тогава го наричат, ригористично вменява нравствения си избор и на своите ученици.



Обратната страна на колективен портрет на К. Кърджиев с негови ученици (1933 г.). Лирически автограф

Едва ли тепърва ще стане известно какви биха могли да бъдат враговете, особено някогашните от тях, на съвършено младия К. Кърджиев, който в розовата си чернова тетрадка със стихове от около 1911 г. им посвещава стихотворението

Язвителни думи

(На моите някогашни врагове)

Орелът мухи не лови. Идете,
търсете смет и сметен сок смучете,
от смет на смет, от леш на леш бръмчете.
Вам, лешни дъх безкрайно ви се нрави –
не сбъркал Бог, че ви мухи направи.³⁴

Не бихме могли да се съмняваме обаче в избраническото самомнение на автора, който по логиката на стабилната христоматийна апофтегматическа басенна традиция локализира своята лирическа проекция във

³⁴ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 30, с. 15.

високото, отредено само на гордия орел (и на dirigable) свободно пространство. Впрочем, алегоричната иносказателност на Кърджиев проявява доста последователно „орнитологическо“ пристрастие, очевидно както от „Язвителни думи“, така – от „Птици“, баснята „Орел и лъв“ и др. По дефиниция свойствена на младежкото световъзприятие, лишената от конкретен адрес романтическа пространствена констелация (горе-долу) е представена и в ямбическото четиристишие на Кърджиев от 1910 г., намиращо се в синята му чернова тетрадка:

Скитник

Пълзящ не искам аз блестящи връх да стигна,
продаден аз не искам чест и свобода;
висок, високо чело искам аз да вдигна
и горд, и смел да скитам – скитник по света.³⁵

Към облика на Кърджиевото, по романтически мисионерско, себеусещане „Скитник“ добавя още една, характерна за творческата симбиоза Сливополски-Кърджиев, черта – идеята за вечното духовно пътуване-скиталчество. Преданата вярност и на двамата към тази доктринална идея по-късно се потвърждава както от изпълнения с поврати път на творческо съзряване у Кърджиев, така и от недвусмисления псевдоним на Сливополски – Пилигрим, който, датиращ от втория „Българан“-овски период на притежателя си (1916–24 г.), завоюва стабилно репрезентативно надмощие над останалите негови около 60 на брой псевдонима и криптонима³⁶.

Интензивната персонализираща функция на идеята за пътуването-скиталчество едва ли е само късен рефлекс на отдавна стереотипизирания в етно представите на българина Бероново-Шафранов модел на образователни пътувания и образователен „обмен“. Все още интензивно експлоатиран в края на XIX и нач. на XX в. (например, продуктивната практика, установена от Ив. Шишманов, обещаващи млади литератори да бъдат изпращани в чужбина), към неговата инертност, и без друго стимулирана от характерното за „la belle époque“ усещане за лесна преодолимост на държавните граници, се добавят безспорно свързаните с граничната календарна същност на fin de siècle нови надежди на стария свят, провокироли масова страст към пътуванията³⁷.

В архива на шуменския род Дюгмеджиеви се съхраняват интересни свидетелства, документиращи далеч не толкова опосредстваната връзка между наука, търговия и пътешественичество, каквато впрочем разчитаме още в известния акростих на Г. Оджаков „България каква е“: „А

³⁵ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 48, с. 74.

³⁶ Богданов, Ив. Речник на българските псевдоними, С., 1989, с. 5, 508–509.

³⁷ Милчаков, Я. Бай Ганю като пътник на „Титаник“. // Култура, бр. 22 (2461) от 05.06.2007.

в градови и села/ Е наука, търговщина“. Запазен е портрет от 1909 г. на Пресиян Дюгмеджиев³⁸, сниман на фона на естествения стокос интериор на притежаваната от него книжарница „Светлина“. Зад гърба му обективът е уловил рекламен лист на известната и до днес марка канцеларски материали „Faber castell“, внасяна, както и сега, от Германия. Търговските занимания на фамилията превръщат професията „търговец“ в причина професионалното прозвище Търговски да се превърне във фамилно име не само на родовия пионер в търговията, но и на неговите наследници. Самият Пресиян Дюгмеджиев се подписва Търговски поне от 1909 г. Съученикът на Б. Пенев от Разградската гимназия Любомир Търговски (вероятно роднина на Пресиян), в чийто „Албум от разни песни“ от 1896 – годината на тяхното дипломиране – откриваме оригинален ръкописен автограф на Б. Пенев³⁹, е очевидно основание да смятам използването на прозвището за по-ранно. За колебливостта на връзката между прозвище и фамилно име свидетелства пощенска карта с портрет на Бетовен, адресирана до Пресиян Дюгмеджиев в Шумен с допълнителното адресно уточнение „Търговец“, изписано с главна буква, вероятно заради публично признатата престижност на търговското занятие, а не поради колебливата лична правописна норма на подателката. Върху лицевата страна на откритата карта, непосредствено под портрета на композитора, е оставено сецесионно клише – образец на психологическия паралелизъм: „Сега, като ти пиша, чувам отвън мандолина...“⁴⁰.

Непосредствено отнасяща се към нашия предмет е една налична в архива на П. Търговски адресирана до него пощенска карта-закачка (1903, Варна), в която той е шеговито преназован „haimana“. Така наречен, вероятно заради непрекъснатите му търговски пътувания в чужбина, деловият човек Дюгмеджиев не се е възползвал от равноправната възможност да се самоназове с производна от този красноречив атрибут (например – Хаймановски), сигурно единствено отчитайки неособено високата престижност на това, макар и притежаващо твърде основателна конкурентна номинативна претенция, име.

Смислово сродени още през времето на ранното ни Възраждане концепти на идеята за пътя-пътуване като *миткало*, *хаймана*, *скитник*, *пилигрим* продължават да съществуват в знакова взаимоотношност и разпознаваемо да представят характерния за духа на епохата от началото на ХХ в. вкус към пътуванията, който през 1914 г. повежда К. Кърджиев към третото му образователно странство – вече в Женева.

³⁸ ДА – Шумен, Частичен фонд на Пресиян Търговски, предаден от Борис Търговски, р-л X, № 120.

³⁹ Кунчев, Кр. Посвещения на Боян Пенев в един ученически албум от 1897 г. – 125 години от рождението на Боян Пенев. Научна конференция „Боян Пенев – (не)забравеното наследство“. Шумен, 2008, с. 144.

⁴⁰ ДА – Шумен, Частичен фонд на Пресиян Търговски, предаден от Борис Търговски, р-л X, № 120.

По силата на онази историческа ирония, която понякога се изкушава да тълкуваме като прогностично указание за бъдещето, намерението на Кърджиев да учи медицина във френскоговореща Швейцария, отвело го, ако се съди по кореспонденцията му с Monsieur George Tontcheff, дори до Монпелие, в чието висше училище по медицина, впрочем, е учил не друг, а самият Нострадамус⁴¹, е документално фиксирано за пръв път през 1914 г. в маргиналиите тъкмо на екземпляра от хумористичния в-к „Людокос“, редактиран от Пилигрим. Очевидно поканен от Сливополски да сътрудничи на изданието, Кърджиев му предоставя първия си и, доколкото ни е известно, единствен печатан критически опит в стихове – ямбическия „Апостроф“, посветен „Ив. Вазову по случай драмата му „Борислав“. Провокиран от небивалия публичен ажиотаж около произведението и неговата сценична версия⁴², К. Кърджиев внася в сметката на конюнктурната критика скромната си лепта в стихове, за да обозначи своето двойно тържество – както от обстоятелството, че официалният литературен живот на страната го приема, предоставяйки му разточителната възможност да се съизмери с колосалния ръст на класика, така и от особеното усещане за свобода и независимост спрямо родния контекст чрез вълшебното посредничество на бленуваната чужбина. Личният екземпляр на Кърджиев от този брой на „Людокос“, видимо споделил рецидивите на страстта към пътешествия, също е пропътувал до Женева – той е облепен изрядно с подпечатана пощенска марка с лика на Фердинанд и на същата 8-ма страница съдържа адреса на Кърджиев там „Rue de l'école de Medecine №6, Geneve-Suisse“, изписан вероятно от ръката на вездесъщия и верен Пилигрим.

С този епизод фактическите опори, документиращи съвместното интелектуално пътуване на Кърджиев и Сливополски, се изчерпват, за да оставят свободно поле за твърде основателните според нас догадки, примерно реконструирани предпологаемото въздействие, което вдъхновяващият топъл, но болезнен спомен за изпълнената с литературна вяра и надежди споделена между двамата младежка обреченост на изкуството оказва върху Кърджиев от периода на неговата окончателна професионална идентификация с литературата и знанието за нея.

⁴¹ Виж напр. страницата на Университета в Монпелие:
www.univ-montp1.fr/l_universite_medecine/le_jardin_des_plantes

⁴² Уникалният публичен шум около „Борислав“ е блестящо представен от Дерижан: „Всеки що-годе грамотен човек тича в театъра или грабва пиесата, за да се опознае с този чувствен „Борислав“... Народният театър и местните групи, но и любителите се надпреварваха да представят „Борислава“. Дори войнишките команди се преобразуваха в трупи... Родители кръщават отроците си с името на героя, търговци – фирмите си...“, В: Цанков, Хр., Българската литература през 1911 г. // Демократически преглед, 1912, кн. 8, с. 1012; По-подробно по въпроса – В: Борисова, Е. За трите жанрови модела на българската драма от началото на XX век, Ш., 2001, с. 24.

През 1921 г., когато, вече завърнал се от Женева поради недостиг на средства, Кърджиев се явява на изпит за учителска правоспособност, неговият задочен литературен опонент Вазов не е жив. Пилигрим, отдавна заел титулярно място в най-усмихнатата и бохемска литературна компания от това време – обществото на българановците, заедно с Александър Балабанов и Змей-Горянин е сред редовно чаканите гости в новия дом на Елин Пелин в Лозенец. В същото време литературната кариера на К. Кърджиев стремително поема обратен курс, за да акостира безславно от Женева в с. Ченгел (днес – Дивдядово, квартал на Шумен)...

Прочетена като не твърде оптимистична рекапитулация на неговото литературно творчество, съхранената кореспонденция на Кърджиев с книгоразпространители в страната свидетелства за ниската популярност на произведенията му. С пощенска карта от 19.08.1939 г. софийското издателско и разпространителско дружество „Факел“ му съобщава: „Понеже движението на книгите Ви е слабо, то имайте добрината да ни съобщите може ли да ги върнем.“⁴³ Единствено към комедията „Разтревожена сватба“ е проявено по-съществено внимание, вероятно заради предмета на изображение – екзистенциалния дискомфорт на героя-младоженец, който се съмнява в девствеността на бъдещата си съпруга. Все още модната проблематика на сексуалните отношения между половете, наложена в литературно обращение от А. Протич и поощрена с куртоазна изисканост от Архидекадент[-а] Ив. Андрейчин, който впрочем живее в Швейцария по същото време (1915–19 г.), през което и К. Кърджиев учи медицина в Женева, продължава да бъде осветлявана по страниците на сериозни периодични издания от почти институционализирани коментатори на темата като Найден Шейтанов. Русенският книжар Сим. Симеонов, например, отправя молба до Кърджиев да му бъдат изпратени 5 екземпляра от комедията, но посоченото количество на книжките, макар и съпроводено с готовността на книжаря да предплати доставката в разрез с установената консигнационна практика в бранша, едва ли може да бъде смятано за индикация на бляскави литературни успехи⁴⁴.

Не твърде резултатните опити на К. Кърджиев чрез предимно драматургично творчество да се локализира в официалния литературен център постигат поне два ефекта, засягащи личното му професионално самомнение: те изпълняват ролята на своего рода литературен „тренажор“, възвърнал както литературната кондиция на автора, така и неговите ранни стремежи да се домогне до дефинитивните закони на частните изкуства. Вдъхновена от подобна идея още в края на първото

⁴³ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1. Тази пощенска карта е интересна и с това, че съдържа потвърждение за твърде рано придобития от Кърджиев статут на пенсионер. Получателят е допълнително обозначен като „учител-пенсионер“.

⁴⁴ Пак там.

десетилетие на века, учителната естетическа претенция на Кърджиев произвежда своята стартова експлозия и се отлива в свръхкъсен, в сравнение с общоизвестните си антични и класицистични аналози, нормативен етико-естетико-поетически трактат в стихове, наречен от автора „Рецепти по изкуството“ (впрочем, това са единствените рецепти, изписани от медика Кърджиев – българския Боало) и снабден с красноречивото жанрово уточнение „скица“, ясно указващо твърдото намерение на младия законотворец в областта на естетиката да кодифицира своите нормативни възгледи в по-обстоен трактатен вариант – перспектива, за която свидетелства и финалното многоточие след очевидно недовършения трактат, който, заради изкушението да обогатим положената още през Възраждането родна нормативно-поетическа традиция, ще си позволим да представим изцяло:



Ръкописът на „Рецепти по изкуството“, Синя тетрадка⁴⁵

⁴⁵ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 48, Синя тетрадка, 1910 г.

Рецепти по изкуството
(скица)

– Бъди полезен и приятен,
нрави се, поучавай
и здрави разум нека бъде
прохладни извор
на твоя стих.
На мъдростта антична лъчът
да освети, да сгрее струните
на твоята звучна лира:
не смесвай общото добро
със личната облага,
ни светите неща
със тез, които
за нас са нечестиви,
на нрави разюздани
умей да туриш юзди,
на брака пътя да покажеш.
От Бога вдъхновен,
поетът тъй заслужи
от наште прадеди почтени
голяма чест и лаври неувехни.
Дългът към родни край,
към родното огнище,
за теб да бъде свят.
Слог задъхан, ритъм лек и плавен,
със вкус пробрани думи
и всяка сложена на своето място,
размер, единство
и тон да има твоята песен
завършена и стройна.
Запей и нека твоята лира
приятно да ни забавлява!
– Изкуство за изкуство! Лирата
не учи,
съвет не дава.
Морал и дълг за него няма.
Изваяй чисти форми!
– Поете, чистото изкуство е игра!
Играй, тъй както си деца играят.
Високо се вдигни:
до теб да не достига
шумът на прашни ден.
Във чудни свят,
във сферите високи

на вечното изкуство
е винаги спокойно, тихо, ясно,
кат огледало.
Реката на живота там протича
широко, плавно.
Иди ти там
Без скръб, без грижи,
без сянка от тъга.
– Пиши това, което е пред теб,
това, което виждаш:
земя, небе, човек, живот, природа.
– Но само светлото у тях.
– Пишете всичко безразлично.
– Без символи изкуство няма!
– Без настроение,
без упоение изкуство няма!
– Върви по пътя на душата!
За всичко друго забрави.
Впусни се, впей се
във нейните дълбоки, непознати
и недостъпни бездни...⁴⁶

Уникалният анахронизъм на характерното за Кърджиев нормативистко мислене, четивно обозначено от говорещата сама за себе си понятийна двойка (закон-артефакт), се тиражира извън времето и собствената логика на литературния и литературоведски контекст. Дискретно процедили се в посветения на Вазов „Апостроф“ от 1914 г.:

Закон ли друг на драмата намери
и нова прелест, глъбина, размери?⁴⁷,

разпознаваемите индикации на естетическия нормативизъм се модифицират не само в стилови характеристики на сравнително късните „Поетика“ и „Ейдология“, което е вече достатъчно пространно коментирано, но преди всичко в същностна изследователска стратегия, дори – в дълбинна личностна нагласа (или установка по Д. Узнадзе) у К. Кърджиев спрямо самоосмислянето на неговите персонални отношения със света и произтичащото от тази нагласа категорично убеждение във високото му персонално призвание, в съзнанието му за избраност и мисионерска посветеност на кауза, притежаваща огромно публично значение. Единствено въз основа на подобна личностна мотивация биха мог-

⁴⁶ ДА – Шумен. Фонд 813 к, оп. 1, а.е. 48, 1910 г., с. 74–76.

⁴⁷ Людокос, С., 26.01.1914, год. I, бр. 14.

ли да бъдат селектирани, като че ли с класицистична ценностна йерархичност, адресите, на които Кърджиев посвещава своите книжовнически послания – доброто, разумното, почтеното, Вазов, Бога, естетическите норми, Вълко Червенков, Тодор Павлов, Любомир Андрейчин, Симеон Русакиев, председателя на БАН и пр., и пр. Единствено подобна мотивация изглежда приемлива за самопожертвователния избор на Кърджиев (като паралел на този негов екзистенциален жест бихме могли да посочим единствено избора на д-р Петър Берон да изостави доходната си лекарска професия и да се посвети на изследователска дейност) да извърши чудеса от героизъм, преодолявайки множество бюрократични препятствия, и да се пенсионира твърде млад, едва на 54 години, за да се посвети на своята висока мисия. Абсурдният, от гледна точка на здравия житейски прагматизъм, избор на К. Кърджиев – да не работи, за да работи – изглежда оправдан единствено от позицията на неговата ранна, но съхранена през целия му твърде сложен живот, фанатично непоколебима вяра в целта на личното призвание.