

Васил Видински

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
vidinsky@phls.uni-sofia.bg

Камелия Спасова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
ksspassova@uni-sofia.bg

Мария Калинова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
maria.kalinova@slav.uni-sofia.bg

Дистекстът Кирил Кръстев и световната литература

Vassil Vidinsky

Sofia University “St Kliment Ohridski”
vidinsky@phls.uni-sofia.bg

Kamelia Spassova

Sofia University “St Kliment Ohridski”
ksspassova@uni-sofia.bg

Maria Kalinova

Sofia University “St Kliment Ohridski”
maria.kalinova@slav.uni-sofia.bg

The Distext of Kiril Krastev and World Literature

Abstract

In 1926, Italian Futurist Tommaso Marinetti received the radical Manifesto of the Fellowship Fighting against Poets. It was sent by Bulgarian avant-gardist Kiril

Krastev, whose literary circle, *Crescendo*, was putting into question the normative dichotomy between Young and Old, modernists and traditionalists, constitutive of Bulgarian literature. In every national literature or *Weltliteratur*, there are anomalies, malfunctions, and exclusions. This essay analyses a particular anomaly – the *Crescendo* literary circle and its (im)possible existence. We define *distext* as something that does not belong to a particular context or that breaks with(in) the cultural conditions of possible or actual emergence. Our analysis raises several theoretical and historical questions: how radical is the manifest in relation to the Western European avant-garde; does it have any influence outside its local *distextual context*; what is its connection to Dada movement; and most importantly, what does this anomaly say about the history of Bulgarian literature and its peripheries?

Keywords: anomaly, distext, Kiril Krastev, Weltliteratur, Crescendo, avant-garde, futurism, dada, Marinetti, periphery.

Във всяка национална или световна литература има множество аномалии, отклонения, малфункции, изключения спрямо нещо, което литературната институция и практика е оформила като норма и нормативност. Тези *аномалии* могат да бъдат осмисляни поне в четири различни посоки: (1) като забележими или незабележими флукутации спрямо установения литературен канон; или пък (2) съзнателен авангарден бунт срещу разбирането за класическа литература. Бихме могли да говорим за аномалии и в един (3) общоприет (понякога пазарен) смисъл – популярността сред читателите на определени теми, жанрове, стилове или вкусови предпочитания потиска в периферията множество съществуващи литературни алтернативи; или пък (4) обективната математическа честота в даден контекст, в която се срещат определени теми, жанрове, стилове и предпочитания вероятно оформя ясна гаусова крива, едно нормално разпределение, което посочва същевременно и изключенията. Във всяка една от тези четири посоки бихме могли да говорим за аномалия.

...не д-р Кръстев, а Кирил Кръстев

Историята на българската литература очертава един голям разказ, който може да бъде проследен през целия XX в. – той е каноноформиращ и задава водещата тенденция на нормативния фон. Този наратив разполага автори и процеси по оста млади и стари, като младите са модернисти, а старите са традиционалисти. Тази добре познатата ни опозиция идва от книгата „Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература“ (1907) на д-р Кръстьо Кръстев. Според д-р Кръстев тенденцията на старите е представлявана преди

всичко от Иван Вазов, докато най-яркият пример за младите е Пенчо Славейков. За д-р Кръстев тази епоха – на вестникарските притурки и мненията на „фасулковците“, – е такава, че колкото по-популярен е даден автор, толкова по-лишен е от естетическа стойност. Изключителният поет Пенчо Славейков, въпреки че не е част от масовия вкус на широката публика, задава тенденцията на новото като естетически рефлексивно и автотекстуално (самомоделирано) изкуство. По такъв начин „невенчаният крал на Младите и изобщо на днешната българска литература“ поставя началото на един нов ред. Така традиционно реалистичната патриархална литература, обединяваща националното със социалното, ще бъде въплътена във фигурата на Вазов, докато кралят на модерните ще обединява новото с историчното и фикционалното.

Динамиката „млади и стари“ е аналогична на наблюденията на Фридрих Шилер от „Върху наивната и сантименталната поезия“ (1795 – 1796), въпреки че връзката не е експлицитно заявена от д-р Кръстев. Наивното изкуство, подобно на „старите“, ще се свързва непосредствено и по необходимост с природата и древността, докато модерната нагласа предполага опосредяването на рефлексията, която е субектна, дистанцираща и антагонистична; това според Шилер е преминаване от състояние на природа в състояние на свобода. Точно върху този саморефлексивен аспект на кръга „Мисъл“ и неговото жанрово съзнание се спира и изследователят на световната и българска литература Галин Тиханов. Той обръща внимание на времевия парадокс при прекрояване на литературата *post factum*. Обръщането назад към литературния процес по условие предполага този саморефлексивен момент, доколкото в светлината на едно съвременно състояние се пренарежда цялата канонична карта. Според Тиханов тезите на д-р Кръстев върху стари и млади „са обединени от съзнанието, че българската литература до този момент съществува като некоординирано, хаотично цяло, което следва да се преозначи в *традиция*. С парадоксалната логика на модерното литературно съзнание традицията обаче се появява в синкопа на отделянето от миналото, което се призовава, за да се забрави“ (Тиханов 1998: 220)¹. Според тази концепция българската литература се вписва в западноевропейския модерен проект, в който волята за модерност поражда две неща едновременно – както (не)съществуващото минало, така и точките на неговото прекъсване, които са ни необходими, за да продължим. От друга страна, точно това „вписване“ в западния образец създава вътрешни противоречия

¹ Тиханов успоредява опита на кръга „Мисъл“ за автономност на изкуството с идеята за класическото и автономното при Гьоте и Шилер в отворения рецептивен хоризонт на световната литература (Тиханов 1998: 194).

по отношение на националната и литературната идентичност: темата за своето и чуждото, както и важната дистинкция между *гранично* (маргинално) и *периферно*².

Дихотомията млади и стари или модернисти и традиционалисти е *парадигматична* за историята на българската литература – могат да бъдат изброени серия от генеalogии, които разчитат на подобен разказ. Те го преоткирват, утвърждават, критикуват или опитват да го деконструират, но отново се връщат към неговите основи, като полагат краля на модерните Славейков до стария Вазов. Точно този дихотомичен наратив е *нормативният фон в историята на българската литература*.

Възможно ли е обаче да посочим събитие, което да заобикаля конститутивната роля на старите, бащите, предшествениците, но и изобщо „овластените“; което нарушава нормативния наратив и в крайна сметка минава отвъд разделението млади и стари? Каква свобода би породило подобно събитие? Как се осмисля нормативността в този случай? И какво би било тогава отношението към бъдещето?

В това изложение изработваме една подобна алтернатива през аномалията, предложена от другия Кръстев. В модернизма продължава да има нещо все още затулено, периферно и неосъзнато: не „Мисъл“, а „Crescendo“, не модернистът д-р Кръстьо Кръстев, а авангардистът, изкуствоведът и критик Кирил Кръстев³.

Lutte contre les Poètes

През 1926 г. известният италиански футурист Томазо Маринети получава по пощата екземпляр от радикалния „Манифест на дружество-

² Вж. за това разграничение при Ljuckanov (2015: 88 – 104). В статията се посочва, че за разлика от „периферията“, *маргиналното* и *граничното* предполага възможност за гравитиране около повече от един център. За един по-различен поглед към авангарда вж. също Lyutskanov (2012: 185 – 199).

³ Кирил Кръстев съставя повечето свои авангардни текстове в периода 1922 – 1927 г., когато е ученик или студент. Неговата дейност е почти синхронна с манифестите на *дада* в Цюрих, Берлин, Кьолн, Хановер, Париж и Ню Йорк. По това време (април 1921) тъкмо излиза *New York Dada* – единствен брой от списанието, издавано от Марсел Дюшан и Ман Рей с важното участие и на Тристан Цара. Като допълнителен ориентир може да се добави, че Кръстев следва философия (1923 – 1925), завършва естествени науки в Софийския университет през 1930 г. Специализира изобразително изкуство в Париж в периода 1938 – 1939 г. Впоследствие работи в Българската академия на науките.

то за борба против поетите“, подписан от българските авангардисти Кирил Кръстев, Васил Петков, Недялко Гегов, Тотю Брънеков. Този факт се пропуска и реално не се споменава в историята на българската литература; днес екземплярът се съхранява в *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* (Yale University Library: GEN MSS 475). В манифеста се изтъкват метафизични, социални и естетични причини за раждането на това дружество срещу категориите поет (частно) и артист (общо). Провъзгласява се типичното за този контекст отхвърляне на „господството на традиционните абсолюти“, говори се за „първичната ценност на вътрешното оригинално и истинско изкуство“, прокламира се социалната и гражданска отговорност на поета вместо преклонението пред мечтателното стихоплетство. Авторите се ужасяват от *баналността* на досегашното творчество, „от неизменността на поетичното схващане на действителността“, при което всеки поет от Античността до ден днешен⁴ е просто *превод* на всеки друг поет и всичко е толкова еднообразно, толкова едно и също... Разликата между младите и старите вече не е конститутивна, защото в манифеста се противопоставят човечната наука и своеволното изкуство. Настоява се, че „професионалното изкуство има само третостепенна роля“ в живота. Наред с всякакви крайни и справедливи наблюдения върху съвременната литература авторите заявяват: „Тук ние провъзгласяваме девиза на дадаистите: в живота без поет може, но без столар – не“ (Кръстев, Петков, Гегов и Брънеков 1926: 3)⁵. Този манифест за борба срещу поетите и хората на изкуството е изпратен до повечето вестници и списания в България. В своята много късна книга „Спомени за културния живот между двете световни войни“ (1988) вече възрастният Кирил Кръстев разказва за манифеста и споделя, че е получил множество отзиви, но го разглежда като „едно ефимерно явление“ и

⁴ Или от Сафо до Яворов; доколкото последният е част от четворката на „Мисъл“, манифестът експлицитно застава срещу „младите“ от „Мисъл“, които застъпват един индивидуалистичен жречески принцип на автономното изкуство.

⁵ Разбира се, по това време дада вече е преминало своя апогей в Европа и някои от неговите автори се насочват към по-разбираемите практики на сюрреализма. В България обаче сюрреалистични автори почти не се появяват, така че „Crescendo“ е последната радикална точка. Във връзка с тази оскъдност е добре да се спомене, че Николчина развива тезата за сюрреалистичната поезика в „Лунатичка“ на Дора Габе, като разглежда детайлно сътрудничеството между Габе и Незвал. Тази поезика е аномалия спрямо българския литературен контекст, но се вписва в междувоенния авангард. Чешкият сюрреализъм на Габе дава възможност на Николчина да постави въпроса за световната литература отвъд категориите на *националното* и *трансграничното*, а в категорията на *трансезиковото* (Николчина 2020).

изтъква, че е съдържал ясна дадаистична нишка (Кръстев 1988: 56)⁶.

Манифестът е косвено продължение на идеите на литературния кръг около най-авангардното българско списание „Crescendo“, от което за 2 месеца излизат само три броя в общо две книжки (бр. 2 и бр. 3-4, 1922 г.), като то е списвано в провинциалния град Ямбол. Маринети вече е кореспондирал с Кръстев и е получавал броеве от списанието, както и литература на български, но този манифест е най-радикалният жест дотогава. Италианският футурист написва най-отгоре върху личния си екземпляр *Manifeste du Cercle 'Lutte contre les Poètes'*, а под финалния надпис „Ямбол, август 1926 год.“ стои с неговия почерк по-разпознаваемото *Bulgarie* (Marinetti 1926).

На пръв поглед този манифест е една от най-крайните прояви в историята на българската литература и точно по този начин той бива възприеман и анализиран днес. Но естествено изникват няколко теоретични и исторически въпроса: до каква степен става дума наистина за радикалност и не е ли тя „отново закъсняла“ спрямо събитията в Западна Европа⁷; тази идея била ли е влиятелна (въпреки „ефимерността“ си) извън този тесен литературен кръг и извън Ямбол, има ли литературни произведения, които следват манифеста и каква всъщност е връзката с движението дада; и най-важното – какво показва тази *аномалия* за историята на българската литература.⁸

Неблагодарност: освобождение или самодоволство

Ако искаме да проследим *генеалогията на аномалията* Кирил Кръстев и списание „Crescendo“, то е добре да се върнем към ученическите му години, когато той е на 18 г. и публикува първия български дадаистичен манифест на страниците на (все още) сп. *Лебед* под ряз-

⁶ Вж. също „Манифестът беше една истинска следвоенна културно-историческа дадаистична шега, която малцина можах да разберат, макар да получи множество отзиви“ (Кръстев 1988: 54).

⁷ Както е известно „закъсняващото развитие“ е една от най-важните, дискутирани, болезнени и трудни теми в българската култура – тя се повдига още през XIX век, като е актуална и в момента. През нея се поставят някои много важни теоретични въпроси около понятията: контекст, световна литература, самоколонизация (А. Кьосев), етапи на историческото развитие и т.н.; също така неминуемо се предполага „Западът като образец“.

⁸ Николчина се спира на нашата теза, като отбелязва, че този подход да мислим аномалното и дистекста е много любопитен с оглед на конструиране на наративи върху цялата история на българската литература. Конкретно тя го използва в работата си върху Светослав Минков, като посочва неговата аномална позиция (Николчина 2022: 518).

кото и симптоматично име „Неблагодарност“.

От една страна, тази типична неблагодарност е „емоционално-етическата формула на прекъснатата приемственост“ (Димитрова 2011: 202) и това се случва в плана на диахронията (млади и стари). Но от друга страна, това е неблагодарност и към съратниците, неблагодарност и към другите авангардисти в плана на синхронията. Защото, както пише Кръстев (и това е най-ключовият проблем пред авангарда): „Въпросът е да се осмисли освобождението“ – не фактът на скъсване с реализма или традицията и преминаването на отсрещния бряг на „Истинното Изкуство“, а именно *осмислянето* на това преминаване, осмислянето на това прекъсване – какво се прави със свободата днес, когато тя вече е постигната. Този въпрос е ключов не само за българската литература, напротив, в контекста на българската история той представлява дълбоко травматичен проблем, свързан с националното освобождение през XIX век и неговите културни последици и противоречия. Той е ориентир (или посока) за българската култура като цяло – нейните образци, накъде се движи тя, на какво иска да прилича или каква иска да стане.

Но как всъщност се осмисля тази свобода от Кръстев, какви са вариантите? Това, което е директно заявено, е малко, много игрово и не винаги съвсем ясно, но то е обвързано с лудическата авангардистка естетика: „човекът разбра, че няма по-нататък. Трагизмът роди смяха“ или „А тя [Душата] се стремеше – и трябва да се стреми – към: Смъртта: Нищото: Абсолюта“ или „Логически следва, че би трябвало да имаме винаги единствената бяла книга – за рисунка, и паузата – за музика“ или „Изкуството – ах, идеалната пневматична машина, която би могла да изтегли до дъно смисъла на нещата, за да ги пусне в ново обращение – заживявайки в свой нов смисъл: Безсмислието“. Разбира се, тук е много ясно видима една обща нишка, която сплита „липсата на по-нататък“ със смъртта, паузата, безсмислието, нищото и абсолюта. Но що за осмисляне е това? След около два месеца Кръстев изразява идеята си по-отчетливо в следващ манифестен текст: „Истината около човешката природа налага и освобождение и от Изкуството изобщо...“ (Кръстев 1922с: 15). По такъв начин изглежда, че освобождението, което трябва да осмислим, е поне в няколко посоки:

Първо, разбира се, става дума за освобождение от класическата нормативност, като вече се смята за постигнато. Това е типичната дихотомия между млади и стари, която посочихме в началото. Но сега – именно на този фон – изниква въпросът на самия Кръстев: какво правим със свободата, когато вече сме на острова на Истинното Изкуство?

Второ, и това е усложняване на предходния въпрос, освобождение-

то може да се види като непрестанен, синтетичен и абсолютен стремеж на душата към нищото (стремеж към безсмислието, смъртта и паузата). Други стремежи не остават, доколкото този е неосъществим и вечен. Освен това той задава видима аисторичност, защото разчита на абсолютната игра. Но тогава каква е ролята на изкуството при това радикално освобождение?

Трето, освобождението е в крайна сметка форма на катарзис, т.е. очистване чрез изкуството от самото изкуство. Това според Кръстев е синтетично връщане от изкуството към самия човек (като най-съществен е самият път в това завръщане). С други думи: това е *катарзис-саморефлексия*. И тъй като самият манифест е експлицитно саморефлексивен жанр, то надеждата е, че със самото му публикуване и огласяване той ще действа катарзисно.

Чак след тази тридялба става по-разбираема и ролята на освободителния и синтетичен⁹ стремеж в *Lutte contre les Poètes*.

Неуспешният дистекст: ефимерност и самодоволство

Дотук описахме очакваната за авангарда *игра и радикалност на прекъсването*: и в диахронията, и дори в синхронията. Именно като условие за синхронното прекъсване спрямо останалите авангардисти Кръстев добавя типичната за българския контекст тема за освобождението – като тази национална тема е видяна по неочакван троен начин. Но има един следващ момент, който е изключително важен и който критическата литература рядко споменава. Става дума за финалното изречение на „Неблагодарност“, което – след цялото буйство, отричане, ирония и хъс – гласи: „(Българското изкуство самодоволно се усмихва).“ Не само като графично оформление, но и съдържателно, този метакоментар, отделен в скоби, е едно от най-важните наблюдения, което можем да изведем от размислите на Кирил Кръстев за българската култура.

От една страна, забележителна е способността на Кръстев да бъде едновременно изцяло потопен в авангардистката среда, в нейния език, гняв и катарзис, но същевременно да бъде дистанциран, така че да владее успешно и друг език, всъщност метаезик. От друга страна, не личностните му или интелектуални способности са от значение в този случай, защото това двойствено състояние, което той описва, е структурният (и методологически) образ на проблема, който очертаваме през цялото време.

⁹ „Психиката и културата на съвременника са под знака на Анализата.

Накратко казано: *това е усещането за революция, която няма да успее*. При това тя няма да успее по вътрешни причини, точно както отвътре на скобите се процежда самодоволната усмивка на консервативната, некритическа и реалистка победа. През 1927 г. Кръстев констатира: „И в обществените форми, и в изводите на съвременната натурфилософия, и в художествените форми – навсякъде се търси някакво успокояване (или пренебрегване) на противоречията“ (Кръстев 1927а: 4). От днешна перспектива нормализацията на 20-те, описана като „ортодоксалност“ от Кръстев, е вече системно събитие, т.е. то ще се повтаря. Понятието, което въвеждаме, с цел да посочим и разберем този феномен, е това за *периодичен исторически контекст* на българската литература и изкуство. Наричаме го контекст, тъй като не става дума за нещо есенциално или вродено, напротив, това са съвкупности от практики, институции, отношения и т.н., които обаче се характеризират с периодичност. Как можем да опишем тогава структурната функция на неблагодарността при Кръстев чрез тази терминология? Разбира се, това е прекъсване, но по-прецизно казано: *неблагодарността е опит в рамките на периодичния контекст да се създаде дистекст*.

Нека уточним незабавно две понятия. Думата „контекст“ ще се отнася до всички културни условия за възможно или действително проявяване или съществуване. Това понятие трябва да се различава от субективното разбиране за „ментални контекстуални модели“, които непрестанно изграждаме като индивиди. Съответно думата „дистекст“ ще се отнася до (а) културните условия за невъзможно проявяване или съществуване между контексти или (б) до прекъсването на тези културни условия в рамките на някакъв контекст. Накратко казано: *контекстът може да съдържа дистекст*. Това последното не е задължително условие, но дистекстът е изключително важна част от всички по-интересни контексти, в които съществуваме и които опитваме да разберем¹⁰.

Именно заради тази дистекстуалност Кръстев говори за *футуризм* – едно възможно (но неосъществимо бъдеще), в което българската литература би могла да бъде друга – проектирана различно. По такъв начин *футурологията* на Кръстев е изначално ефимерна – самото проектиране на бъдещето има като своя единствена градивна функция

Истинският живот обаче означава Синтез.“ (Кръстев 1927б: 3 – 4). Отношението на Кръстев към синтеза е двойствено – той е абсолютно необходим, но е и самата смърт на изкуството: „Синтезът на изкуството е неговото унищожение“ (Кръстев 1922с: 16).

¹⁰ Вж. в тази връзка Видински, Калинова и Спасова (2018: 176 – 177). За по-разгърнатото изложение, вж. Видински (2022), където се изброяват важни

врязване в настоящето. Това всъщност е начин да мислим периодичния исторически контекст като *контингентен*, т.е. той би могъл да бъде друг, ако успеем да трансформираме контекста.

В своите спомени от 1980-те Кръстев използва често думата „ефимерно“, когато описва авангардния гняв; същият епитет е използван и за цялото кратко течение на списание *Crescendo*. Ефимерността на авангарда и *decrescendo*-то на неговите най-крайни прояви е част от структурата на историята на българската литература. Ефимерното се изплъзва и не може да се задържи. И точно както сънищата често и постепенно избледняват, то човек може да се запита – дали ефимерното изобщо се е случило, състоял ли се е авангардът? Когато поставим точно така системния проблем, то можем да обърнем противопоставянето, което изведохме досега: в крайна сметка самодоволството на българското изкуство застава срещу неблагодарността, която първоначално е опитала да се възпротиви (явно ефимерно) на същото това самодоволство. Добре е да припомним, че това е описание откъм очакванията, изразени в самия манифест, както и откъм неговото заключение. Тогава не само свободата не е (все още) осмислена, би казал Кръстев, но тя реално не е дори настъпила. Не е ли това една от типичните кризи пред авангарда? Разликата – в български контекст – е, че това действително остава по-скоро системна аномалия в един традиционно реалистичен и сантиментален канон. След време Кръстев споделя: „За съжаление бях сам, нямаше друг теоретик, който да ме подкрепи, за да образуваме група, движение, школа, нито издател или институция, които да изискват разработка на тази българска футурология (тогава тази дума не беше позната, съществуваше италианското и руското художествено движение „футуризъм“)“ (Кръстев 1988: 44). Това забележително философско и културологично осмисляне на футуризма като футурология не е късна редакция или постфактум интерпретация. Още в „Романски или славянски футуризъм“ (1927) Кръстев говори за *културата* на футуризма и заявява: „В класическия смисъл на думата един футуризъм (страст към бъдещето) всякога е съществувал“ или „Проявата на футуризма в изкуството едва ли е толкова значителна, колкото самата футуристична култура или философия. Малцина от самите футуристи са я разбирали“ (Кръстев 1927а: 4). Тази неосъществена футурология, този „славянски футуризъм“ (или, с други думи, „началото на последното“) остава не просто аномалия, но същевременно функционира и като собствен български мит.

характеристики на контекста: количествено многообразие, качествено разнообразие, условна синтетична цялост, дистекстуалност и релевантност.

Нормативен фон, сантименталност и *decrecendo*

През пролетта на 1922 г. Кирил Кръстев получава писмено предложение от бъдещия изкуствовед Никола Мавродинов да поеме редактираното от него гимназистко списание „Лебед“. Както името на списанието, така и съдържанието е представително за сантиментално-романтичната инерция и периодичност на литературното поле. В своите мемоари Кирил Кръстев разказва, че новото заглавие трябва да има ролята на нарастващо прекриване на граници, на „настъпление“ спрямо един вече установил се репертоар, чийто характер е подчертано *сантиментален*. Това „настъпление“ е видимо през трансформацията, която превръща „Лебед“ в „Crescendo“¹¹.

Още от 70-те години на XIX век в България сантименталното се разпознава като литературата на масовия вкус, като понятието придобива пейоративно значение още в рамките на един контрамодерен проект, който удвоява и се развива успоредно с модерния проект на националното възраждане. Контрамодерно настроените интелектуалци осъждат от позициите на консервативния „здрав разум“ реакциите на публиката към първите преводни сантиментални пиеси и повести (за сравнение вж. първия български роман „Под игото“ на Иван Вазов), както и негативното влияние, което подобна литература оказва върху възпитанието на девойките. След Освобождението сантименталното все повече се утвърждава в обикновения език като синоним на наивното, т.е. за повечето литератори се губи значението, вложено от Шилер – губи се именно препратката към саморефлексивното и съзнанието на поета за собствената му литературност. Ако в българската литература сантименталното е част от нормативното, то това се случва в различни хибридни литературни форми, да речем по посока на социално-сантименталните образци на лявата поезия или пък като включено в колажа на постмодерното. За 20-те години можем да придобием най-ясна представа за очертанията на понятието за сантиментално, като прегледаме книжките на „Лебед“: това е предимно „младежка“ поезия, възпяваща силни душевни вълнения, характеризира се с възпроизвеждането на клиширани изрази, много често се достига до лесни морални разграничения между добро и зло, високопарност, придружена с много въздишки, сълзи или радост. Разбира се, днес това ни звучи отново много познато и повсеместно, но вече под формата на *реаллитератур*.

Когато списание с името „Crescendo“ започва да излиза направо от втори брой, а съдържанието на първия му брой носи все още името

¹¹ Името *Crescendo* означава вик, крясък, усилване на силата. Списанието

„Лебед“, се случва едно необичайно и провокативно от литературно-историческа перспектива *застъпване* между сантиментализма и футуризма на българската литература. От една страна, „Crescendo“ рязко прекъсва със сантименталната линия на „Лебед“, от друга страна, се явява като негово продължение: „*Настъплението* започва от кн. 2, с която прекръстихме сантименталния „Лебед“ с динамично-футуристичното име „Crescendo“ (итал. крешчендо – усилено нарастване)“ (Кръстев 1988: 43). Сложно отместване; нарастваща деформация; статика, продължена като динамика; континуално прекъсване. Ако трябва да бъдат охарактеризирани накратко нормата и нормативният контекст през 20-те години на XX век, то разгледаната естетическа и теоретична трансформация от „Лебед“ към „Crescendo“ дава достатъчно ясна представа за тях. Нормативността се определя и характеризира по няколко начина: (1) по отношение на тона – подчертано сантиментален; (2) по отношение на литературната история – заявяване на новото в изкуството чрез приемственост; (3) в поколенческо отношение – защита на изкуството на „старите“; (4) по отношение на своята „механика“ – поддържа равновесие (статика) между силите в литературното поле.

Въпреки сравнително ясната програма на „Crescendo“ за ново изкуство, както и безпогрешната ориентация в тогавашния актуален контекст, така и не се стига до философско осмисляне на футуризма от литературната общност, нито до българска футурология. Трудно може да посочим художествени въплъщения на тези идеи. Аномалията Кирил Кръстев не успява да породи свои потекла в историята на българската литература, нито пък дадаизмът може да се впише в националния литературен канон¹². Отвъд манифестите, като че ли за българския език няма друго; в този контекст футуризмът и дада се оказват неосъществими като поезия. За тази цел в брой 3–4 на „Crescendo“ излизат в превод произведения на Бенжамен Пере, „Бележки за буржоазията“ (1916) от Тристан Цара, „На Анна Блуме“ (1919) от Курт Швитерс, указания за нови поетически техники (синхроническа и симултанна

има „неугледно голям формат“, по вид наподобяващо бяла тетрадка, на чиято корица художникът на списанието – авангардистът Мирчо Качулев – изписва заглавието „Crescendo“ диагонално на корицата, „в растящ порядък тлъсто конструктивистично“, за да придаде графично-материално измерение на етимологията на понятието (Кръстев 1988: 43).

¹² За своеобразен теоретичен дадаизъм, който обаче не се отнася към направеното от Кирил Кръстев, а коментира политестетиката на западния дадаизъм, може да се посочи книгата на Тодоров (1991). В тази посока можем да мислим и работата на група л.

поезия) и т.н. Сред преводите централно място заема и аеропистът¹³ на Маринети „Български аероплан“ с подзаглавие „манифест хвърлян от един български аероплан на 30 октомври 1912 в 5 часа вечерта“¹⁴ като откъс от поемата „Zang Tumb Tuum“ (1914). Авангардистите от Ямбол възпроизвеждали нощем поемата в градската градина за ужас на спящите граждани¹⁵. Текстът графически „свидетелства“ за обсадата на Одрин през Балканската война, по време на която Маринети е военен кореспондент на френския вестник *Gil Blas*. Авторът на „Български аероплан“ пресъздава звуково и типографски момента с „бръмченето“ на „моноплана“ над Одрин, както и акцията по пускане на манифести, които от една страна са срещу управлението на турско-то правителство, но от друга представляват призив за спасението на мирното мюсюлманско население. Маринети публикува манифеста – наречен от него „малък“ („малки манифести“) като част от неговите *parole in liberta*, като с още по-дребен шрифт е изписано името на жертвите – „опожарени турски села“. Между българските „малки манифести“ и гледаните отвисоко „опожарените турски села“ може да се види графично на страницата господарски разположеното „голямо Т“ (Господинов 2021: 50 – 66).

Разбира се, текстът на Маринети е бил изпитание за полиграфията и оформлението на „Crescendo“. За това допринася и началото на „Българския аероплан“, представляващо „индиферентен“ сбор на „слънце“ и сферичен „балон“ на авиационното отделение, като двете „сферичности“, които висят над Балканите, са събрани чрез знака [+]. Немалко затруднение за художниците на „Crescendo“ са създали вертикалните стихове: „исполински пламъци“/ „колони от дим“/ „спирали от искри“.

В края на текста редакторите са сложили саркастична бележка за невъзможността подобни поетични текстове да бъдат „осъществими“: „На нещастния – за случая – български език, тая работа е, разбира се неосъществима./ Бел. *Cresc.*“ (Маринети 1922: 9). Точно това може да се разглежда и като директно осъзнаване, че в този контекст футуризмът и дада се оказват литературно невъзможни; същевременно самата тази осъзнатост може да се разгръща манифестно, както и се случва. Именно разминаването между поезия и теория (типичен симптом за дистекстуалност) е ключ, чрез който може да се осмисли и оголи периодичността на контекста. В този смисъл, това не е само проблем на езика.

¹³ За жанра на аерописта вж. Стоянова (2022).

¹⁴ Вж. превода на Маринети (1922: 8).

¹⁵ Сведения за това има при Кръстев (1988: 39).

Weltliteratur, Movimento Futurista di Jamboly и неосъществената среща

Когато Цветан Стоянов в есето си „Идеалът за световна литература“ (1970) търси мястото на българската литература на картата на световната, той посочва три опасности: а) културният изолационизъм, който е ефект от национализмите и атомизирането на света; б) космополитното уеднаквяване или отказ от националното, заради универсалното; в) екзотизмът на националното, който пазарните отношения усилват и продават произведенията като непознати животни от зоологическа градина (Стойнов 1988: 65 – 66).

Идеите на Кирил Кръстев за развитието на литературата не попадат в нито една от опасностите. Може би е изненадващо, но една от техниките, която превъзможва тези рискове, е *удържането и поддържането на противоречията*. Още по-любопитно е, че създадените от Кръстев текстове са аномалии едновременно във всяка от четирите посоки, които очертахме в началото на този текст: (1) те са отклонения от установения български канон и от самоканонизиращия се модернистичен контекст; (2) освен това не се вписват в класическата литература изобщо (от Омир до българското литературно Възраждане); (3) абсолютно незабележими в рамките на масовия вкус; (4) и не на последно място – повдигат теми, които ще бъдат статистически невидими в българската литература („Манифест на дружеството за борба против поетите“). Затова разгледахме тази аномалия не като единично събитие, а като *системен, но дистекстуален феномен в рамките на периодичната историческа структура на българската литература*. Една от поуките, които самият Кръстев съзнава, е, че авангардните радикални жестове – срезове и прекъсванията – бързо и почти безследно биват успокоявани и нормализирани в тази силно инертна конюнктур¹⁶. Така нормативният фон успява да се справи и да абсорбира отклоненията като ефимерно блънуване или сънища без никакви последствия. Това е *неблагодарността* като структурна функция и ефимерна хаотичност. Както посочихме: този периодичен контекст на статуквото съществува редом с периодичното противопоставяне между млади и стари – тези два нормативни контекста взаимно се обуславят, припокриват и усилват. Двойствеността е ключова за разбирането на дистекстуалността и аномалията, които представяме.

Същевременно съществуването на авангард в България извън София е по любопитен начин аналогично с раждането на дада в Цюрих през 1915 г. в „Кабаре Волтер“, т.е. в „периферията“, която в крайна

¹⁶ Срв. с аналогичната позиция върху дада при Кьосев (2011: 9).

сметка се оказва гранична територия, маргиналност с повече от един гравитационен център. В Ямбол (далеч от столицата, където е съсредоточен интелектуалният живот) през 20-те години на XX век пребивават едновременно анархокомунисти, социалисти, окултисти, теософи, протестанти, франкмасони, заедно с футуристи. Най-вдъхновяващото име от българската литература за ямболските авангардисти е експресионистът Гео Милев, който ги подкрепя и сам публикува на страниците на „Crescendo“. Те дори се снимат през 1922 г. и му изпращат снимка, представяйки се гръмка като *Movimento Futurista di Jamboly*¹⁷. Кръстев добре разбира маргиналността на Ямбол, като я описва по следния начин: „Днес отчитам, че не сме били обзети от чувство за изключителност, маниакалност и аристократизъм (духовен – да), че откриваме новаторска „Америка“. Хоризонтите, информацията и творческите ни сили тогава и после не стигаха за големи осъществявания, но това не беше важно – важни бяха поривите, които ни въодушевяваха“ (Кръстев 1988: 32). Тъкмо това въодушевление към съзвучността със световните процеси му дават право да назове този дистекст „ямболската духовна вселена“, а интензивността на времето ямболското „щракане на идеите“.

Показателно и комично е как завършва писмото отговор на Маринети към Кръстев: „Veuillez me dire si Jambol – Bulgarie est une adresse suffisante“ („Моля да ми съобщите дали Ямбол – България, е достатъчен адрес“)¹⁸. *Ямбол, България* се оказва достатъчен адрес. Писмото на Маринети пристига, а манифестите на граничното и ефимерно сп. „Crescendo“ са съзвучни със събитията в световния авангард. Така може да обобщим, че макар и нерепрезентирана като събитие на сцената на българската литература, аномалията Кирил Кръстев е отворена към космополитния проект на световната литература. Дистектът на Кръстев намира своя континуален контекст във *Weltliteratur*.

Когато през 1932 г. Маринети посещава България, той пожелава да се срещне с приятеля си Кръстев и пита специално за него своите посрещачи в българската столица: „Аз имам у вас един приятел футурист, мога ли да го видя?“ (Кръстев 1988: 46). Кръстев – макар че е там и участва в голяма обща снимка – така и не му се представя.

¹⁷ „Младежите около „Кресчендо“ си правят една обща снимка през същата 1922 г. и я пращат на Гео Милев за Гергьовден с величавия надпис *Movimento Futurista di Jamboly*.“ (Господинов 2021: 59.) Господинов, подобно на защитаваната тук теза за аномалията и дистекста, вижда Кръстев като фигура асинхронна на българския контекст: „ако си синхронен със света, рискуваш да си в тежка асинхрония спрямо българското“ (Господинов 2021: 75).

¹⁸ По сведения на Кръстев (1988: 39).

Причината, както е изяснена и в текстове на Кръстев от края на 20-те години, а и в мемоарите му, е заради тогавашните връзки на Маринети с Бенито Мусолини¹⁹. Този политически разрыв е и ясна разграничителна линия между 20-те и 30-те години на ХХ век с тяхната различна политестетика и различен контекст. Както и по света, така и в България предусещането за нова война, както и подготовката за нея, е все по-осезаемо и доминантно, а разграниченията – все по-наложителни. Дистекстът често кулминира в експлицитни противоречия. Съвсем по Гьоте и неговата идея за *Weltliteratur* важното при интелектуалния обмен [*Weltumlauf*] е не само писма да пътуват, но и хората реално да се срещат. В случая обаче това е *Weltliteratur* без осъществена среща. Има единствено осъществена фотография и в нея има нещо симптоматично.



Снимката от гостуването на Маринети в София е направена на 17 януари 1932 г. пред кино „Роял“ (фотографът не е упоменат). На първи ред в центъра е самият Маринети с изпъчана поза, леко повдигната брадичка и типични мустаци. Отляво е Александър Балабанов, а най-вляво на първия ред е Елисавета Багряна. На снимката се вижда и писателката Анна Каменова – първи ред вдясно, в лявата си ръка държи своята дясна ръкавица. Зад Маринети вляво и с леко отворена уста е световноизвестният оперен тенор Петър Райчев. Кирил Кръстев е някак маргинален – на трети ред вдясно между двама мъже. Само неговото лице не е осветено, но той гледа напред.

¹⁹ Още в „Романски или славянски футуризм“ Кирил Кръстев иронично отбелязва, че футуризмът продължавал своето съществуване и разцвет като „особено благотворен за това се оказал патронажът на италианския диктатор Мусолини“ (Кръстев 1927а: 4). Вж. и късен коментар в Кръстев (1988: 46).

Цитирана литература

- Видински, Васил, Мария Калинова и Камелия Спасова 2018. *Хаос и безредие. Случайното на езика, литературата и философията. Тълкувания*. София: Литературен вестник. [Vidinsky, Vassil, Mariya Kalinova i Kameliya Spasova. *Haos i bezredie. Sluchaynoto na ezika, literaturata i filosofiyata*. Talkuvaniya. Sofiya: Literaturen vestnik, 2018.]
- Видински, Васил 2022. Разнообразие II. // *Битие и присъствие. Сборник в памет на доцент д-р Стоян Асенов*, редактори Веселин Дафов и Пламен Макариев. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, с. 311 – 323. [Vidinsky, Vassil 2022. *Raznoobrazie II. // Bitie i prisastvie. Sbornik v pamet na dotsent d-r Stoyan Asenov*, redaktori Veselin Dafov i Plamen Makariev; Sofiya: Universitetsko izdadetelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2022, s. 311 – 323.]
- Господинов, Георги 2021. *В пукнатините на канона*. Пловдив: Жанет 45. [Gospodinov, Georgi. *V puknatinite na kanona*. Plovdiv: Zhanet 45, 2021.]
- Димитрова, Елка 2011. Манифестите на Кирил Кръстев. // *Критическото наследство на българския модернизъм. Т. IV. Как го четем сега*. Съст. и ред. Едвин Сугарев, Елка Димитрова и Цветанка Атанасова. София: Издателски център „Боян Пенев“, с. 195 – 206. [Dimitrova, Elka. *Manifestite na Kiril Krastev. // Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam. T. IV. Kak go chetem sega*. Sast. i red. Edvin Sugarev, Elka Dimitrova i Tsvetanka Atanasova. Sofiya: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2011, s. 195 – 206.]
- Кръстев, Кирил 1922а. Неблагодарност. // *Лебед. Литературно-художествено списание*, г. 3, № 1, с. 5 – 7. [Neblagodarnost. // *Lebed. Literaturno-hudozhestveno spisanie*, g. 3, 1922, № 1, s. 5 – 7.]
- Кръстев, Кирил 1922b. Витрините. // *Crescendo*, г. 1, № 2, с. 9 – 11. [Krastev, Kiril. *Vitrinite. // Crescendo*, g. 1, 1922 № 2, s. 9 – 11.]
- Кръстев, Кирил 1922c. Началото на последното. // *Crescendo*, г. 1, № 3 – 4, с. 15. [Nachaloto na poslednoto. // *Crescendo*, g. 1, 1922, № 3 – 4, s. 15.]
- Кръстев, Кирил 1927а. Романски или славянски футуризм. // *Стрелец*, г. 1, № 11, с. 4. [Romanski ili slavyanski futurizam. // *Strelets*, g. 1, 1927, № 11, s. 4.]
- Кръстев, Кирил 1927b. Романски или славянски футуризм. // *Стрелец*, г. 1, № 12, с. 3 – 4. [Romanski ili slavyanski futurizam. // *Strelets*, g. 1, 1927, № 12, s. 3 – 4.]
- Кръстев, Кирил 1988. *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Български писател. [Spomeni za kulturniya zhitov mezhdu dve svetovni voyni. Sofiya: Balgarski pisatel, 1988.]
- Кръстев, Кирил 2014. *Манифести. Статии. Есета (1922–1939)*. София: Издателски център „Боян Пенев“. [Manifesti. Statii. Eseta (1922–1939). Sofiya: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2014.]
- Кръстев, Кирил, Васил Петков, Недялко Гегов и Тотю Брънеков 1926. *Манифест на дружеството за борба против поетите*. Ямбол. [Krastev, Kiril, Vasil Petkov, Nedyalko Gegov i Totyu Branekov. *Manifest na družhestvoto za borba protiv poetite*. Yambol, 1926.]

- Кьосев, Александър 2011. Господи, колко си хубава! Размишления на възрастния дадаист. // *Литературен вестник*, г. 20, № 18, с. 9. [Kyosev, Aleksandar. Gospodi, kolko si hubava! Razmishleniya na vazrastniya dadaist. // *Literaturen vestnik*, g. 20, 2011, № 18, s. 9.]
- Маринети, Филипо Томазо 1922. Български аероплан. // *Crescendo*, г. 1, № 3 – 4, с. 8. [Marinetti, Filipo Tomazo. Balgarski aeroplan. // *Crescendo*, g. 1, 1922, № 3 – 4, s. 8.]
- Николчина, Миглена 2022. *Бог с машина. Изваждането на човека (от Романтизма до трансхуманизма)*. София: Версус. [Nicolchina, Miglena. *Bog s mashina. Izvazhdaneto na choveka (ot Romantizma do transhumanizma)*. Sofiya: Versus, 2022.]
- Николчина, Миглена 2020. За една трансезикова българистика. „Лунатичка“ на Дора Габе. // *Българистиката – традиции и бъдеще*. Ред. Адриана Ковачева. Poznan: Patryk Borowyak, с. 5 – 16. [Za edna transezikova balgaristika. „Lunaticzka“ na Dora Gabe. // *Balgaristikata – traditsii i badeshte*. Red. Adriana Kovacheva. Poznan: Patryk Borowyak, 2020, s. 5 – 16.]
- Спасова, Камелия 2011. Кирил Кръстев: манифест и школа. // *Критическото наследство на българския модернизъм. Т. IV. Как го четем сега*. Съст. и ред. Едвин Сугарев, Елка Димитрова и Цветанка Атанасова. София: Издателски център „Боян Пенев“, с. 215 – 221. [Spasova, Kamelia. Kiril Krastev: manifest i shkola. // *Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam. T. IV. Kak go chetem sega*. Sast. i red. Edvin Sugarev, Elka Dimitrova i Tsvetanka Atanasova. Sofiya: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2011, s. 215 – 221.]
- Стоянов, Цветан 1988. Идеалът за „световна литература“. // *Съчинения в 2 тома. Т. I. Културата като общение*. София: Български писател, с. 65 – 66. [Stoyanov, Tsvetan. Idealat za „svetovna literatura“. // *Sachineniya v 2 toma. T. I. Kulturata kato obshtenie*. Sofiya: Balgarski pisatel, 1988, s. 65 – 66.]
- Стоянова, Надежда. Поглед отгоре. Жанрът на аерописа в българската литература. – <https://bglitertech.com/pogled-otgore-zhanrat-na-aeropisa> (видяно на 3 септ. 2022) [Stoyanova, Nadezhda. Pogled otgore. Zhanrat na aeropisa v balgarskata literatura (seen 03.09.2022).]
- Сугарев, Едвин 2011. Неблагодарностите на Кирил Кръстев. // *Критическото наследство на българския модернизъм. Т. IV. Как го четем сега*. Съст. и ред. Едвин Сугарев, Елка Димитрова и Цветанка Атанасова. София: Издателски център „Боян Пенев“, с. 207 – 214. [Sugarev, Edvin. Neblagodarnostite na Kiril Krastev. // *Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam. T. IV. Kak go chetem sega*. Sast. i red. Edvin Sugarev, Elka Dimitrova i Tsvetanka Atanasova. Sofiya: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2011, s. 207 – 214.]
- Сугарев, Едвин, Елка Димитрова и Цветанка Атанасова, съст. и ред. 2011. *Критическото наследство на българския модернизъм. Т. IV. Как го четем сега*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2011. [Sugarev, Edvin, Elka Dimitrova i Tsvetanka Atanasova, sast. i red. *Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam. T. IV. Kak go chetem sega*. Sofiya: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2011.]

- Тиханов, Галин 1998. *Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“*. Към културната биография на българския модернизъм. София: Кирил Маринов. [Tihanov, Galin. *Zhanrovoto saznanie na kruga „Misal“*. *Kam kulturnata biografija na balgarskiya modernizam*. Sofiya: Kiril Marinov, 1998.]
- Тодоров, Владислав 1991. *Адамов комплекс*. София: Иван Вазов. [Todorov, Vladislav. *Adamov kompleks*. Sofiya: Ivan Vazov, 1991.]
- Ljuckanov, Yordan 2015. Bulgarian Cultural Identity as a Borderline One. // *Interlitteraria*, 20, № 2 (31 December 2015), pp. 88 – 104. <https://doi.org/10.12697/IL.2015.20.2.9>.
- Lyutskanov, Yordan 2012. Notes on How the Avant-Garde Could Recall Non-Modernity on a European Periphery. // *Transferts, Appropriations et Fonctions de l'avant-Garde Dans l'Europe Intermédiaire et Du Nord*, editor Harri Veivo. Cahiers de La Nouvelle Europe 16. Paris: L' Harmattan, 2012.
- Marinetti, Filippo Tommaso 1926. *Manifesto in Bulgarian* [Marinetti Added On Top of Page: Manifeste Du Cercle 'Lutte Contre Les Poètes.'], 1926. <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4151525>.