

Цветан Раковски  
Югозападен университет „Неофит Рилски“  
crakiovsky@abv.bg

## Ламар в литературните контексти между двете световни войни

Tsvetan Rakiovsky  
South-West University Neofit Rilski

### Lamar in Literary Contexts between the Two World Wars

#### Abstract

The research subject of the study is the poet Laliо Marinov, who is known by his creative pseudonym Lamar. Attention is focused on his presence in the Bulgarian literary process between the two world wars. Lamar's path in the already formed aesthetic trends of post-war Symbolism and Expressionism is examined. Attention is paid to the traces that imaginism and anarcho-communism leave in his poetry. The more prominent intertextual relationships that took shape in the 1920s are traced. More important are those relations between Lamar, on the one hand, and Geo Milev, Dimitar Hadjiliev, Yassen Valkovski, Ivan Perfanov, on the other. It comments on the changes in imagery and poetic expression that accompanied Lamar and his books, as well as his publications in literary periodicals in the years between the two wars.

**Keywords:** symbolism, expressionism, intertextuality, literary periodicals

В тази студия ще опитам да открия и мотивирам важни и активни междутекстови връзки сред българския литературен авангард през 20-те години на XX век. За опорна гледна точка съм избрал не Гео Милев, нито Никола Фурнаджиев, а поезията и някои статии на Ламар. Поддържащите роли съм разпределил върху Димитър Хаджилиев, Ясен Валковски, Иван Перфанов, Марко Бунин, Матвей Босяка. И – разбира се – Гео Милев.

Още в началото искам да уточня, че няма да се занимавам с периодизационни и теоретически въпроси като „модернизмът и неговите български етапи“ или „стадиални граници между модернизмът и авангард“ – ще се опирам на вече утвърдени литературноисторически модели. Причините са две. Първата е, че в последните 35 години на тези въпроси с различно усърдие отговаряха (по азбучен ред) Александър Къосев, Бисера Дакова, Бойко Пенчев, Виолета Русева, Владимир Янев, Едвин Сугарев, Иван Сарандев, Мая Горчева, Надежда Стоянова, Никита Нанков, Цветана Георгиева и поне още дузина колеги.

Втората причина е самият Лальо Маринов: за петнайсетина години (1917-1932<sup>1</sup>) неговите стихове (в книги или из периодиката) превъртат няколко поетологически ключа – социална поезия (в сп. „Всеобщ преглед“), символизъм (в сп. „Везни“), експресионизъм (в сп. „Пламяк“ и в сп. „Новис“, както и в сбирките „Арена“ и „Железни икони“), анархо-комунизъм (във в. „Кормило“ и в. „Щит“). Подобна въртележка на естетически (и не само) модели обезсмисля и прави излишна всяка теория. А и доста спорно е дали в сп. „Новис“ Ламар продължава да се бори за експресионист.

Литературният престиж на Лальо Маринов е завидно висок, особено що се отнася до неговото необичайно и впечатляващо присъствие в художествените процеси след Първата световна война. Още като 19-годишен той прави поетически дебют на страниците на авторитетното списание „Всеобщ преглед“ (1917-1919: ред. П. Теодоров). И там попада в компанията на Иван Вазов, Антон Страшимиров, Стоян Михайловски, Христо Смирненски, които осигуряват престижа на това издание. Почти по същото време Ламар печата в Гео-Милевите „Везни“, сетне в „Пламяк“, после в сп. „Сила“ (ред. Хр. Силянов), сп. „Чернозем“ (ред. Г. Константинов), в. „Кормило“ (ред. П. Матеев)... Да не забравим и неговото списание „Новис“.

По нашите географски ширини литературният авангард<sup>2</sup> на-

---

<sup>1</sup> Това е времето между първите сериозни публикации на Ламар и края на неговото сп. „Новис“.

<sup>2</sup> Под литературен авангард тук ще имам предвид само експресионизма. Смятам, че Ламар не бива да се свързва с футуризма, защото 1-2 стихотворения от първата му сбирка „Арена“ трудно биха очертали силует на някакъв почерк.

хълтва с взлом в културата на 20-те години на ХХ век. Както казват специалистите, той е изкуство, преоткрило улицата, тълпата, резкия жест на отрицание и снизяване. Но редом с това експресионизмът си служи с непознати дотогава речеве практики. В основата му е провокацията – за времето след Войната литературният експресионизъм е единственото изкуство със „социална релевантност“, което тормози, „възбужда, настоява за активна реакция“ (Шапир 1995: 136). Новото изкуство прекрачва вече разколебани категории и опитва да отвоюва с агресивно поведение неподозирани хоризонти за езика на поезията. Концептуално погледнато, той вече може да говори за всичко: ето някои заглавия на Ламар – „Холера“, „Налъми“, „Гиква“.

Първите две книги на Ламар („Арена“ и „Железни икони“) показват какво означава да се говори „за всичко“ – например срещат се реплики като това пожелание: „умри, мършава година!“ („Езичници“). Но има и показателни обръщения: „чувайте, балами“ („Разпятие“). Срещат се и закани като: „ще ви ступим ребрата“, „вашите сгради ще пръснем“ („Варвари“) и агресивни възгласи: „чупете врати // и копайте гробове“ („Студ“). Освен да говори всякак, езикът на експресионизма има вече и високото самочувствие, за да опитва да подменя всичко: вместо цветя литературният човек сади боб, а на барабанчика му препоръчват да замести високата си роля на водач със „забавляване на жените“ („Главният разпоредител“).

Според Ламар дошло е време новото изкуство да „съблича потурите на родното и разголва националния гений“ (Ламар 1929в: 226). Така, без потури и заголена, българската литературна задница се оказва беззащитна. Сигурно заради това за късо време, преодолявайки символизма си, тя износва плодовете на експресионизма, имажинизма, диаболизма и някакво безполово подобие на футуризм. Но експресионистичната агресия стига до бариерата на неприличията и надниква отвъд нея. Агресията отвежда литературата до някакво наднационално ниво на образа, отвъд което е еротиката или пошлостта:

Девическият католически пансион отива на разходка. Скромни момичета в нови тъмносини рокли, наредени по две в дълга редица. Пансионът минава през шумната неделна навалица от доволни мъже и напудрени жени. Млади господа с бастончета поглеждат с похотливи очи млечнорозовите лица на пансионерките. (Гео Милев: сб. „Грозни прози“, „Питомци“)

Не са изключение дори вулгаризми или гротескови снизявания, с които авторът на моменти прекрачва добрия тон:

В нощта не застана той,  
Бог,  
закрилникът:  
дойде хазайката  
с огромен дирник  
и малки очи,  
доведе си внучето  
с гумена топка и куче  
(„Битие“) (Ламар, 1929а: 58)

Сред различните посоки на авангарда експресионизмът се очертава като най-стройният и последователният език – причината е в многократното манифестно и теоретическо разясняване „що е експресионизъм“. В ред статии в сп. „Везни“, след това в „Пламяк“ група сътрудници начело с редактора Гео Милев създава подробен метатекстов масив от статии, бележки и разяснения. Ето само няколко заглавия от първата годишнина на сп. „Везни“ за времето от 15 септември 1919 до 30 юни 1920 г.: „Посоки и цели“, „Изкуство и стил“, „Фрагментът“, „Мъртвешки танц“ на нашата сцена“, „Старо и ново изкуство“, „Езикът“, „Небето“, „Експресионизъм“.

Сред теоретическите разяснения изпъкват някои опорни идеи: експресионизмът е контрапункт на реализма и символизма; той е изкуство, което има, гледано откъм традицията, други художествени основания – пренарежда отношенията между красиво–грозно, между цялост–фрагмент, между елитарност–примитивизъм. Няколко години по-късно, леко грубовато, но много точно в сп. „Новис“ Ламар обобщава: „изкуството слазя от своята небесност“ (Ламар, 1929в: 225). Този ход надолу би могъл да се тълкува като излизане извън уникалността и отваряне на творбата към междутекстовото пространство.

Експресионизмът се изживява като нова форма на художественост, която брутално прекрачва ред литературни мотивации, работили досега с безспорността на дефиниции. Това са лиризмът, силата на индивидуалния човешки дух и изпитанията пред него, както и високият в своята идеологическа безусловност национален образ на света. [Върху този, последния, особено ревниво работи Теодор Траянов в „Български балади“, 1921] Те са

ръководни мотивации както за реализма, така и за символизма. Литературният авангард и особено българският експресионизъм създават типологично различни образи на човека, гледано откъм реализма и символизма. Социалният реализъм има завиден опит в конципирането на човешкото страдание, породено от класово неравенство и естественият резултат от това е „гневът на робите“ (по Хр. Смирненски).

Вторият – символистичният поглед към света – е отвъдкласов. Това го прави самодостатъчен, насочен към себе си – т. е. литературният човек не е драматично напрегнат поради класови недоразумения. Той е такъв поради личностни комплекси и прозрения: съмнява се в собствените сили, подозрителен е към възможността да удържа интимния си свят, разочарован е от безсилието си да се справи със социални роли като патриотизъм, морална неприкосновеност и пр. Така първият литературен човек (на реализма) е с разпадаща се индивидуалност и това му позволява да се слее с класата си, а вторият (на символизма) е с разпадаща се колективна съвест и това го превръща в егоцентрик, дълбаещ из „проклетите въпроси“.

За целта на това изследване по-продуктивно ще е да се спра за малко на отношението между символизъм и експресионизъм. Никъде двамата литературни субекти не влизат в процесуална връзка, т. е. никъде експресионистичният човек (критик, поет, лирически Аз) не се приема като следващ или „нов етап на символизма“, както твърди Георги Цанев (Цанев 1973: 512). Според Ламар новото изкуство (на границата на 20-30-те г.) не само не може да бъде продължител на естетическото кредо на символизма, но то вече встъпва в нов етап – етап на краен радикализъм. В него дори вече не става дума за експресионизъм, а за странна амалгама, наречена „лява поезия“. Тя е изкуство, подлежащо на друга аксиология и заради това трябва „да скъса със своята българска естетика“ (Ламар 1932: 15). Подобна денационализирана естетика би отворила път за симбиоза между изкуство и промишленост (Маца 1929: 80). И двете са наднационални. А Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер все още не са се запознали.

Един от участниците в тези динамични процеси – критикът Георги Цанев – приема, че модернизмът е единно течение в културата, което мултиплицира разни естетически форми. Така че процесуално гледано, експресионизмът е една от тези роящи се

форми от лоното на родителя символизъм. И понеже децата не приличат на бащите си, експресионизмът е провокативно различен. Затова Г. Цанев има проблем с неправилните форми на експресионистичния текст, с неговата контрастна и немузикална основа. Сигурно заради това Гео-Милевата поезия му се вижда „хаотична“ (Цанев 1973: 518), т. е. неразбираема. Макар и дълбоко след началото на 20-те години на XX век, експресионизмът се оказва заразителен – неговите технологии са прилепчиви, на тях подражават. От тази гледна точка е съвсем обяснимо, че експресионизмът „оварварява модерността“ (Спасова, Калинова: 2005: 9), сдобивайки всеки от нейните следвоенни гласове с радикални амбиции за промени.

За да се справим с 20-те години на миналия век, трябва да съумеем да категоризираме, да създаваме понятийни хоризонти и да подреждаме литературните факти там. Иначе, без предварително изградена структура на ценностите и приоритетите, рискуваме да объркаме пропорциите и да стигнем до супер сложни въпроси като: защо лирическият (колективен) персонаж на Христо Смирненски е национално неидентичен: какви са му на българския пролетарий хора и градове като Йохан, Берлин, Роза Люксембург, Шарл Делеклюз, Париж, Карл Либкнехт, Москва, червени (вероятно руски) ескадрони; или пък – защо Гео Милев потиска в своите поеми социалния позитивизъм така, че да експресионира стихията на самия разпад на литературния персонаж, а редом с него – разпада на прилежащия му свят; или пък трети въпрос – доколко Ламар върви в свой коловоз на поетическия авангард, т. е. изработва си своя версия на експресионизъм и/или футуризм.

За да реконструирам образа на Ламар, изчистен от оценки като „епигон“ или „поет в сянката на Гео Милев“, ще разчета няколко сюжета, в които той е активно действащо лице – единият сюжет е процесуален (отношения със символизма), а другите следят интертекстовите отношения (обща топоси, образи, ценности) между Ламар, Гео Милев и техни съвременници.

## Лунните петна

(остагъчната стойност на символизма)

През май 1920 г. Ламар би трябвало да е привлякъл вниманието на изкушените читатели на Гео-Милевото сп. „Везни“ със стихотворението „Път“ (кн. 10: 314). То е трето в рубриката „Антология на младите“ (заедно с творби на току-що проходащите автори Димитър Йовчев и Николай Дончев). Гео Милев е особено пристрастен към темата „млади поети“ и сякаш да се дистанцира, той, 24-годишният, не включва себе си там. Към средата на 1920 г. списанието все още поддържа интересен двутактов режим – отделът с поезия е преобладаващо символистски<sup>3</sup>, а отделът с критика – експресионистки. В този смисъл стихотворението на Ламар демонстрира добре овладян символистичен инструментариум и сръчно построен художествен свят. В него има „черно проклятие“, „гибелни обятия“, грях, тъга, блян и ... самота. Логично е да се срещнат подобни емоции, все пак става дума за 22-годишен поет, който форматира цялата лексика в „Път“ все в модела на разпознаваемото символистско клише.

За първи път Лальо Маринов публикува свои стихове в сериозно издание през 1917 г. – това е сп. „Всеобщ преглед“, а творбите са „Стани, герою“ и „На родината“. Стиховете са в тоналността и идеите на текст като Пейо-Яворовия „На един песимист“, който влиза в посланието и идеята на Ботевата „Елегия“. Тоналността и смисълът в „Стани, герою“ са позакъснели сантиментално народнически рефлексии на един младеж, който все още насилва езика и отчаяно римува почти винаги първосигнално: „чака – изплака“, „тебе – погребен“, „полее – насее“ и пр. А основна ситуация е тежкия диалог за трудно удържими морални категории.

Съвсем не е така в следващите 1-2 години: в 1918-1919 г. пак в сп. „Всеобщ преглед“ и в сп. „Облак“ се появяват стихотворения като „Кръстопът“, „Утро“, „Христос“. Те са друг свят и друг инструментариум. Бих казал, че тези три текста са писани

---

<sup>3</sup> Редакторът Гео Милев вкарва в оборот всички български символисти – Теодор Траянов, Николай Лилиев, Людмил Стоянов, Емануил Попдимитров, Христо Ясенев, Ботьо Савов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев, Димитър Симидов и пр., както и френските им настояници (Шарл Бодлер, Стефан Маларме и др.).

на прага на символистичния свят. В тях работи друга, вече качествена номенклатура: рими, риторика на изказа, мотивът за греха – те създават драматизъм, който е на крачка от стиховете на учителя Яворов. Според мен Ламар се учи на символизъм от Яворов и от Лилиев. Плод на тази школовка са стихотворенията „Мойсей“ и „Бризейда“; след „Път“ те са втора публикация на Лальо Маринов в сп. „Везни“ (Ламар 1921: 163-165). Сянката на двамата учители е мотивирала минорния изказ, контекстово потопен в меланхолния обречен свят на Яворовите царици на нощта.

Преди време проф. Симеон Хаджикосев нарече Гео Милев „последният български символист“ (Хаджикосев 1989: 18). От цитираната статия не става ясно как се получава това, още повече, че и Людмил Стоянов, и Теодор Траянов, и Иван Хаджихристов, и Николай Лилиев, и Емануил Попдимитров продължават да пишат и да издават символистични творби почти до края на 20-те години на XX век – като книги и в периодиката.

Важна причина за идеята на проф. Хаджикосев може да бъде свободата, която експресионизмът осигурява. От друга страна, символизмът е дисциплинираща естетика – по-точно поетическа практика, формализирана от класическите стиховедски условности (метрика, рима, жанр и пр.). Те са част от поетологическите сръчности, с които всеки автор символист трябва да борави, за да вдигне качеството на стиховете си.

По едно и също време Ламар и Гео Милев като автори се оказват в символистична среда (мотиви, форма). Но бързо се превъоръжават с експресионистични инструменти (лексика, тонус, персонаж). При Гео Милев това засрещане става в сбирката „Жестокият пръстен“ (1920). След едно по-грубо деление, като осъзнавам цялата му условност, ще посоча кои творби в тази книга са подчертано символистични: „Лоенгрин“, „Парсифал“, „Аз бих обичал мойто щастие“, „Сега е твърде късно“, „Сред тези сиви отчаяния“, „И в този час, когато...“, „Кажи внезапно да изчезнеш“. И безспорно експресионистичните: „Пътешествие в Китай“, „Земята разгневена се разтвори“, „Главата ми кървав фенер“, „Мъртвешки зелена сломена лежи“, „Луната, старата змия“, „О дъжд, о дъжд, обилен и печален“. Това деление насилва материята и по тази причина го приемам за условно, еднократно.

Запознал се с Гео Милев през 1920 г., младият Лальо Маринов бързо новонагласява лирата си, както би казал Вазов. И с новия глас изговаря своята малка книжка „Арена“ (1922). В нея вече няма нищо символистично. Това е образцова за експресионизма стихосбирка – малка е (съставена е от 7 кратки поеми – това прави 1 кóла); с изключение на стихотворението „Цирк“ останалите текстове са в свободен и то начупен стих с често губеща се рима; има странна или въобще липсваща пунктуация<sup>4</sup>; литературният човек е труден за идентифициране „ний“ или „те“ персонаж – на едно място е наречен „кавалери и дами“, които, странно защо, „къртят паркета // с нокти“. После този персонаж е наречен „деца“, а преди това – „хора // с патрони // и сабли“.

Така че 1922 е годината на пречупване на методологията. Това се отнася и за двамата: ако в „Жестокият пръстен“ изказът на Гео-Милевия лирически аз е все пак на доста места символистичен, то в „Експресионистично календарче“ (1921) нещата са си вече по местата, а в „Иконите спят“ (1922) самата идея за стилизация на фолклорни архитекткове подпечатва легитимацията на експресионизма – негови първи адепти в България са Гео Милев и Ламар. На следващата година в Севлиево ще се появят „Хулигански елегии“ (1923), които ще присъединят и Николай Марангозов в групата на българския авангард.

По същото време прохода и един друг, доморасъл експресионизъм. Той набъбва самостоятелно и при това видимо не се влияе от теорията и от немските учители Хуго Бал, Йоханес Бехер, Херман Бар, Готфрид Бен, някои от които намират достойно място по страниците на Гео-Милевото списание. Получава се нещо парадоксално (и комично) – поетическият експресионизъм много рязко се поделя на два потока. В единия са все пак поети с качества като Ламар, Гео Милев, Николай Марангозов. В другия обаче са епигоните, чиито усилия дават и недъгави резултати като тромавата и разточителна поема в 7 части „Сеп-

---

<sup>4</sup> Пунктуацията е системност, тя означава подреденост на функционално равнище – езикът спазва определени йерархии. Липсата на пунктуация ще позволи да говорим за колаж, защото така текстът се освобождава от връзки между думите. В това отношение Гео Милев и Ламар показват отношение към словоцентризма – думата е основна градивна единица. И при двамата това се изразява в пристрастието към думата стих, т. е. стихът (думата) е стъпало, по което се катери или слиза посоката на смисъла.

темврий“ на Иван Перфанов. Тя е публикувана в кресливото и претенциозно списание „Нарстуд“ (Перфанов 1924, кн. 5, от 29 окт.<sup>5</sup>, с. 4-8). Трябва да уточня, че тази поема излиза месец преди Гео-Милевия „Септември“, който излиза в сп. „Пламък“ в началото на ноември 1924 г. Става дума за почти едновременен избор на заглавие – името Септември се превръща в сигнал, по-точно казано, Септември има качествата, поради влизането му в медиите, да стане дума тълкувател, дума, която сама по себе си е тема. Или както казва една млада колега: Септември става „дума от металитературен ред“ (Стоянова 2015: 49 и сл.).

Още от първо четене става ясно, че в обемистата поема цари формален (а и смислов) хаос – в целия текст съвсем немотивирано се редуват строфи с дълги 13-срични стихове и строфи с къси 6-срични стихове. После идват неформализирани парчета текст с по един или със 7 и с 13 стиха. Римата е абсолютно непознато нещо за Перфанов, но и свободният стих с неговата друга ритмизираща роля не е в компетенциите му. На читателя бързо му става досадно от неуместната употреба на ятовата гласна, което личи в смешноватите форми като: проблясне, цялий, отсряща, навяки.

Останах с убеждението, че авторът Иван Перфанов не знае какво да прави с образите на грозното (страшното): „с косата смърт черна звънтеше страхотно... // със кикот ловеше бягащи човеци“ и от тази сцена остава „валяк от месо и от кости“. И още един пример: „великата болка късаше топлите живи сърца“. Невъзможният словоред („аз захвърля ще тебе във вечний огън“) натрупва образи на болката, на отчаянието, но поетът няма идея защо са му – в текста го няма контрапунктът и така той се лишава от динамика и тъпче на едно място, хвърляйки без никаква идея фраза след фраза. Докато се получи нещо такова: „А на края на черната, твърда земя // две детски ръчички // държаха безкрайното тежко небе // да непадне и смаже светът“ (Перфанов 1924: 8).

Подобни са стиховете напъни и на Тодор Угарев – в сп. „Новис“ (1930: 173) е публикувана кратката му поема „Вик“. Тя също има за основен мотив „мощния вулкан“ на недоволството

---

<sup>5</sup> Въпреки че на титулната страница е отбелязано „септември 1924 г., бр. 5“, в края на книжното тяло, на последната страница 20, има маркер „29.X.24“.

срещу „зловещата мизерия“. В поемата изпъкват други особености. Явно авторът не е имал никакъв „страх от влияние“, защото във „Вик“ бode очи интертекстуалната решетка от фрази и мотиви, вече срещани в Гео-Милеви поеми. Така този случай намирисва на „литературен джебчилък“, както би казал Пенчо Славейков:

„Септември“, Гео Милев

в кърви обяния  
земен шар

десет трупа  
плюснаха тежко  
в мъртвите мътни води на Марица

„Вик“, Тодор Угарев

просторна земя  
в кърви  
е твоята шир

кървави – мътни реки  
тъмни удавници  
влачат!

В редицата на влиянията върху поемата „Вик“ мога да добавя емблематичната фраза „пет зловещи бесилки“, в която прозира известен образ на Н. Фурнаджиев („Конници“). Но поемата на Тодор Угарев още в началото тръгва с междутекстов намек: „не пишете // поети // за очите // на своите любими“. Явно на поетите трябва да се припомни Яворов и двете хубави очи на Дора Габе. След него идва друг намек: „земя // ний твоите // бедни деца // изригваме“; фразата напомня стихотворението „Ний“ и Христо Смирненски. После цитирането продължава със „зловеща мизерия“, пак насочващ към Гео Милев и „Ад“. Със сигурност сюжетът „септември 1923“ все още е дразнител и произвежда трансформативни междутекстови влияния (Пенчев 2012: 18) дори в 1930 г., когато е публикувана поемата на Тодор Угарев в сп. „Новис“.

И така – да бъдеш експресионист не означава зачеркване на важни норми и правила за конструиране на поетическата форма. Преодоляването на строфичната форма, на метрическата стъпка, освобождаването на стиха, играта с графиката, редуването на свръхкратки със свръхдълги стихови редове, фрагментарността са по-важни особености на експресионистичния почерк при изграждане на поетическия текст. И още нещо: Ламар и Гео Милев показват колко е важна школовката при символизма. Това е направление, което – заедно с всичко друго – учи поета на класически (и жанрови) правила: метрика, силабо-тоника, рима,

мотив, компактност и пр. Двата са пример за това как не може да се създава свободен стих, без да са усвоени уроците на класическото стихосложение. Или – ще го кажа и така: не можеш да станеш експресионист, без вече да си бил символист. А Гео Милев и Лальо Маринов вече са били.

## Бунтът на масата

Ламар бързо преболедува символистичния езотеризъм и времето на „печалния ден“ и „целувката на студа“ просто приключва внезапно в 1921 г. Това означава край и за индивидуалните преживявания на самотата, драматичната любов, очакването, както и завършване на диалога със себе си. Иначе казано – означава смяна на литературния човек. И това е водещ механизъм в сборката „Арена“ – светът не е затворен в мен и неговите несиметричности вече не бодат моето съзнание. Нещо повече, светът е зловещ цирк, който „дава на хората смях и игралки“. Това е новият герой на авангардната литература – човешката маса, тълпата.

Промяната на литературния персонаж трябва да разбираме като смяна на регистъра на човешкото присъствие и въобще на човешкото съдържание. Окрупняването на това съдържание до размерите на уличната тълпа всъщност води до загуба на самоличност (индивидуалност), до разтваряне на субекта в масата – както казва финалът на стихотворението „Център“: „и няма да има различие // с единствена вяра // с единство в душата“ (Ламар 1922: 7). Тълпата, според финала на това стихотворение, е **„Новото Ново Величие“**.

Подобна промяна на литературния човек в някаква степен иска предефиниране на понятието естетически образ. Над всичко това е разколебаването на идеологическия термин „хуманизъм в изкуството“. Мисля, че така започва процесът на дехуманизация в режима на изграждане на един художествен образ на света – в случая е образът на бунта, който преобръща този свят. Бунтът на масата поглъща отделния, частния човек и го разтваря в множеството.

Гео Милев и Ламар дават сигнал за този нов подход – както казва Ламар, литературните форми „скъсаха със своята българска естетика“ (Ламар, 1932: 15). Така отвъд нейните граници

те откриват посоките на сложен и непредсказуем интертекст. Негов обединяващ образ е човешкото множество. То притежава деструктивна сила, руши, взривява „мира и тишината“. Тълпата не се моли, нито се съмнява. Напротив, говори в императиви: „Желаеме го!“. Способна е на крайности: „опъваме лък // в сърцето на стара Европа“. Маса-човекът е предимно „дете на града“, както пише Хр. Смирненски. Така той отваря важен контекст през оптиката на един образ, без който авангардната литература не може – това е градът с човешката стихия в него.

Тук се заформя широко междутекстово пространство, което започват да активират Гео Милев (трите поеми и всичко, писано след 1921 г.) и Ламар – цялата книжка „Арена“ (1922), а след това и „Железни икони“ (1927). Във втората сбирка на Ламар експресионистични вариации в образа на човешкото множество откривам във: „Езичници“, „Варвари“, „Разпятие“, „Стачка“, „Студ“, „Към Европа“, „Едно“, „Прокламация“, „Пътешествие“ и др.

Гледано откъм началото на 20-те години на ХХ век, в рамките на този интертекст за „бунта на масата“ може да включим още и Марко Бунин („Черни петна“, „Бунт“), Тодор Угарев („Вик“), Ясен Валковски („Годината“), Иван Перфанов („Септемврий“), Матвей Босяка („Бурята“). Има и още. Само заради любителите на статистиката ще отбележа, че всички цитирани творби страдат от тежки недостатъци, но не това е важно.

Привличам ги за целта на моя текст, защото са публикувани в 1924-1925-1929 г. в списанията „Пламък“, „Нарстуд“, „Новис“ и създават сериозна плътност на интертекста „бунтът на масата“. Някои излизат месеци преди двойния 7-8 брой на сп. „Пламък“ (1924), където е поемата „Септември“. Според мен в тези години пада пердето пред очите на посочените автори и те рушат пропорцията в отношението си с Гео Милев. За близо 2 години цитираните творби излизат в такъв неравноделен такт, че се замитат границите между тях, като става все по-трудно да се определи кой върху кого оказва влияние.

Но Гео Милев още от 1922 г. с поемата „Ад“ репетира този разнокалибрен образ на човешкостта, чиито качества угасват в тълпата. Поетът подхожда с инструментите на експресионизма – и стига до сумарното твърдение, че това човешко стълпотворение е „калта на света //... плевел и дим“. По същото време в Епи-

лога на стихосбирката „Арена“ (1922) Ламар нарича човешкото множество „световен цирк“, в който „участват // хора // маймуни // ... зидари // гробари //“.

Вижда се как Гео Милев и Лальо Маринов сменят тона и на повърхността остават сарказмът, (само)иронията. Такъв тълкувателен рефлекс не е случаен поради явния негативизъм в образа на този човек-маса. Но читателят помни как в „Арена“ още второто стихотворение „Цирк“ обещава, че ще го „учи да свиква с грозното“. Човекът тълпа, освен че е сред „космати, черни, боси“ себеподобни, е „останал без мозък // без нерви“.

В хаоса на града, „наредени в мизерен шпалир“, са човешките сегменти на това чудовищно Ний: „просяци нищи // немощни мощи // от кожа и кости“ („Ад“). Този събирателен образ на Нищия не е онова колективно-сентиментално Ний от текста на Смирненски, което държи да бъде разпознато като „децата на майката земя“, неприпознато от нея и отчуждено от благата ѝ. В текста на Смирненски това е вопъл на самосъжалително и отчаяно оплакване – „ний гаснем сред печал“. Така че в края дори заканителното „Но иде ден на съд“ звучи по детски – наивно и хвърлено без посока.

В стихотворението „Прокламация“ (сб. „Железни икони“) Ламар прави важна промяна – освен лирическият говорител в текста има и лирически слушател, който на свой ред става говорител. Началото започва с обръщение към „Вий хора безбройни // бедни овчари // свинари“. Точно те вземат думата, всичките „работници // роби // и бродници // по полета // и заводи“ и изговарят причината, която ги е вдворила в масата, вдигнала се да търси правата си:

Плода ни изгоря на камък,  
децата се бият за залък...  
Как да не вием,  
как да не викаме?

Живота ни гине  
в тиня застинала  
ще вием ний...

Оказва се, че в началото на 20-те години на века Гео Милев и Ламар създават друга посока за развитие на образа на декласирания маса човек. Тя е различна от посоката, очертана от т. нар. пролетарска поезия, чийто идеолог и строител – Георги Бакалов – през декември 1923 г. стартира като партиен орган списанието „Нов път“. Бакалов постоянно държи готова за употреба думата

„пролетариат“, т. е. държи на понятието Класа на пролетариите. Гео Милев ще опита да я глобализира, да я извиси до надкласово ниво, така че да се открива навсякъде (*Urbi et Orbi*) – това е „всемирната черна мизерия“ („Ад“). Ламар, обратно, ще „завърне“ своя литературен човек към ежедневната конкретност, ще го вкара в тривиалния познат цикъл (това е смисълът на фразата от цитата – „животът ни гине в тиня застинала“).

Досегашният литературен контингент от човешкост – класата на сплотените онеправдани, както и егоцентрикът индивидуалист – е преодолян, превъзмогнат от авангардния език. Той опитва да артикулира не класата, а една нова множественост – тълпата, човешката лавина, която „се спуска отвред“. Така е в „Септември“: за Гео Милев „отвред“ е надкласов знак, който сумира фабрики-складове-гари-заводи-нивя-лозя. И трябва да значи тоталност на движението и тоталност на масата хора – изразено с емблемите „чук и сърп“, работниците (градът) и селяните. На свой ред Ламар го изразява чрез синекдоха:

А нашите черни ръце без умора  
се впиват в огромния кръг  
на земята...  
(„Пътешествие“, сб. „Железни икони“)

Мотивът за бунт и радикална промяна е възпелен в амбицията на този нов човек, нарекъл се „железен бог на Европа“ – това е името на Милионите, които ще променят огромния кръг на земята. Те са важен образ и в „Септември“: „грубите черни ръце“, „хиляди черни ръце“, сумират силата на човешката лавина. Ламар всъщност дописва контекста на това какво още биха могли да изразят работните ръце на човешкото множество.

Същата творба на Ламар, в която пътуването е пътешествие по мъките из „фабрики и плантации“, отваря блендата в географията на „борещите се за правда“ – те са от Хамбург до Ориента и от Америка до Емаус. Човешкото множество се стабилизира, става хомогенно: „братя работници“, за да се извиси и да приключи в „НИЙ – милиони“. Това трябва да се чете като осъзнаване на силата.

Ето как изглежда този хаос от хора в съвременните очи на други поети:

На Смирненски: в „Улицата“ (1920), която, „гръмнала отвсъ-

де... // блика трясъци и бурен рев“;

На Иван Перфанов: в „Септемврий“, където „вървяха жалките хора // тълга бедняци“ (Перфанов, 1924: 5);

На Марко Бунин: в стихотворението „Бунт“, в което „тълпите метежни... // с ръката на бунта завъртват земята“ (Бунин, 1925: 15);

На Тодор Угарев в стихотворението „Вик“: „Спри, // не върти // се земя! // ний твоите // бедни деца // изригваме // в мощен вулкан! // ... // ний сме стихия“ (Угарев 1930: 173);

И пак при Ламар: в стихотворението „Едно“: „Срещу вас // пристигат билиони... // те идат на потоп // на вълни и стада // от бесни глигани“ (Ламар, 1924: 27).

За пръв път поезията се оглежда и вижда човешкото множество, плъзнало из града, където „хилядите фабрики поглъщат гладно // стоици, милиони хора в своя сив стомах“ (Бунин 1924: 155). Авангардът говори за непозната дотогава човешка сума-тоха, безредие, което води до конкретизиране на два устойчиви образа: **хаосът**, разпрострял се навсякъде (села, градове, дворове, чифлици), и **стадото**, съставено от уродливи, космати, черни хора, чието поведение е като „отприщени слепи животни“.

Хаосът има свои индикации: в „Септември“ движението на тълпата в началото става „без команда, без ред“, а когато започва трагедията, „разбитите селяни“ бягат „в ужас на всички страни“. Стадният вид си има свои имена:

- отприщено стадо от слепи животни;
- милиони хора излизат яростни;
- от огън и кръв полудялата ярост;
- стадо от бесни глигани...

Двата образа (хаос – стадо) работят в един режим – да внушат атавистичното, пред-хуманоидното, дори отвъд-социалното състояние на някакъв древен прачовешки вид, който сега е полудял, подивял от глад, от гняв и мизерия. Човекът маса е това – хиляди, милиони, които са там, „в мрака тревожен на своя живот“. Гео Милев ги вижда тези хиляди в състояние на предцивизационен колапс, а Ламар просто вдига пердето и разкрива човешкото множество в неговата безкрайна единичност.

## Човекът – какво изкусно творение е той!

Уилям Шекспир

Тези думи, помним, са на Хамлет (II д., 2 сц.). И са дълбоко иронични. Осъзнал, че трябва да живее в света на порока (убийство, измама, изневяра, притворство) и някак да свиква с него или да му се опълчи, Хамлет иронично дефинира проблема за гнилото нещо в Дания – гнилото нещо е човекът; той е венецът на природата, но не заслужава това име. Литературата на авангарда разколебава една важна категория на художествения език – тази на персонажа. Това става заради нехомогенния тип „повествование“, както е в поемата „Септември“ на Гео Милев и в текстовете на Ламар от първите му две сборки. Фрагментарността на техните творби разрушава целостта и деформирайки логиката, тя олюлява литературния герой (Димитрова 2000: 183). Така пред него има две перспективи – да стане сюрреалистичен като при Никола Фурнаджиев („като свиня нощта се черна тръшна“) или експресионистки като при Гео Милев и Ламар („стари и млади // безброй яростни бикове“).

Експресионизмът има други планове по въпроса за човека като най-съвършеното творение на природата. За втори път след готическия роман литературата се старее да подчертава разхармонизирането на човешкия образ (вж. Ковачев 1997). Това се получава чрез снизяващи определения за човешкостта; подобни негативи трябва да внушат диспропорциите между човека и света, но и между текста и читателя. В едни творби на Гео Милев хората са задебелили, измършавели, уродливи, сакати, диви („Септември“). В друга творба героите са саждиви, искаляни („Ден на гнева“). При Ламар хората са уморени и гърбави, посинели и грозни, гладни вълци („Стачка“). Марко Бунин обобщава: лудо човечество, съставено от метежни тълпи („Бунт“). Николай Марангозов нарича своите хора „низвергнати“ („Нула“).

Маса човекът, както го вижда и експресионира Гео Милев, е снижен до стадното, животинското ниво – в 5 част на „Септември“ надигащата се човешка вълна е изтъкана от „хулигани // глигани // – скот като скот“. Идеята за хармония е невъзможна тук в образа на скотски изглеждащия човек. Напротив, търсена е първичност, това е човекът примитив, предхармоничен (хаотичен) и не-цивилизован. Само в този си предкултурен образ

първичният човек може да говори с Бога, да се обръща към него („О боже! // подкрепяй свещеното дело...“). Към края на 20-те години на XX век Ламар като че укротява експресионистичната емоция и стиховете му стават по-повествователни. Така те се оказват по-разбираеми – особено когато става дума за промените в образа на литературния човек:

Събличат си змиите кожата  
срещу месеца и слънчогледа  
и плъзват пак хората божи  
от труд и от мъка вгледени.  
(„Пролет“) (Ламар 1929: 7)

Това оскотяване, вгледяване, трябва да се разбира като окончателно и безнадеждно дискредитиране на човешкото в качеството му на образ на битието. В „Ден на гнева“ Гео Милев подава сигнала за не-човешкото, пред-човешкото ниво на живота: „като животни // раждани, // стреляни“. Подобна лабилност на лирическият колективен Аз е знак за граничността на ситуацията – „сега е последният час... // Всеки от нас // с последни усилия // трябва да скочи // на крак!“ (пак там).

Тук в отношение на активен интертекстуален диалог попада и стихотворението „Едно“ на Ламар. Но от справка за публикацията на „Едно“ става ясно, че то излиза в януарската книжка за 1924 г. на сп. „Пламяк“ (с. 27). Т. е. Ламар учленява образа на масата като човешко стадо преди „Септември“ на Гео Милев (поемата излиза в ноември 1924 г. в двойната 7-8 книжка). При Ламар човешкото множество е видяно без компромиси и без сантимент така: „Те идат на потоп // на вълни // и стада // от бесни глигани“. В „Септември“ говори езикът на отчаянието, включил всички човешки редици – селяни, работници, но и „груби простаци“, както и „хулигани // глигани // – скот като скот“.

Без да оправдаваме Гео Милев, може да се предположи, че тук вкупом „се спускат отвред“ буквално всички. Това е тотално участие в бунта срещу държавата – той става навсякъде и в него са замесени всички класи, прослойки, даже и декласирани елементи (хулигани). Защото делото е осветено, нека да не забравяме репликата „О боже! подкрепяй свещеното дело“.

Но не е само този пример. В 1929 г. Ламар публикува в своето сп. „Новис“ (кн. 2) една особена малка поема – „Битие“, която

може да се чете и като експресионистична биография на цяло едно поколение. Там има и такива стихове, които припомнят не само Гео Милев, но и „История“ на Никола Вапцаров:

Слязохме долу,  
видехме живота,  
споен с железата на бремето:  
скот подир скот...  
(„Битие“) (Ламар 1929а: 58)

В Пролога към сб. „Арена“ човешката маса е оприличена с овни, маймуни, кози, магарета... Така Гео Милев и Ламар създават нещо като общ топос – човекът скот живее като в стадо, въобще животът е първосигнален, инстинктивен, живот в стадото. Но авангардната поезия ползва този топос, за да изрази степента на обезличаване на човека. Когато започва трагедията в „Септември“, се чува командата „всеки да си спасява живота“. Единното и хармонично цяло („нашето гърмящо сърце“) се е разпаднало под „грозния звук на шрапнелите“.

При Гео Милев това референциално безредие, изравнило човека и скота, е драматично патосно, то е сериозно, защото носи важни послания за възмездието, за бляна и за света „без бог, без господар“. Ламар обаче води друг лирически Аз, който иронично се дистанцира от такива бомбастични идеи като тази за сваляне на слънцето върху „с кърви обляния земен шар“. Гео Милев опитва да конципира идеята за ужаса и неговите грозни образи – за целта той избира мотива за човешкото умиране: бащата (обесен), синът (мъртъв на прага), сестрата (обезчестена), десет трупа в Марица, самообесеният поп Андрей. Тоталното умиране обгражда лирическият повествовател така, че навсякъде той вижда трупове: „мъртви тела // застлаха склонове // валози // пътища“ („Септември“).

Това е идеята: човекът живее като скот и е убиван пак така.

В „Железни икони“, сбирката, която хронологично погледнато, може да се отнася и до събитията от есента на 1923 година, вече няма подобно шествие на смъртта – „Септември“ на Гео Милев сякаш изчерпва вариантите за убиване-умиране на тялото. Те не са много: пробождане, обесване, даване, застрелване. Ламар показва как става трансгресията, как се превъзмогва това, ужасното на живота – как се превъзмогва неговият край. Може

да се превъзмогне, ако се поизпусне напрежението, натрупано от сериозните идеи за очакваното ново Сътворение „кръз дима и пожарите“.

Сегашното сътворение се видя какво произведе – гладно поле, дим и пожари, а човекът е замесен „по-низш и от просяк“. Това сътворение е направило и града символ на злото. В него има „страшна Бастилия“, има затвори, фабрики, гладни катедрали, златни банки. Има и „безродни скиталци // дрипльовци // довлечени сред големия град“ (вж. „Ад“). Иначе казано, градът е повсеместен топос – той е адът. Според условностите на експресивния образ градът при Гео Милев и Ламар е парадоксален, защото е невъзможен за обяснение; той е Ад, лабиринтът, засмукал човека. Оттам е и реакцията на героя в „Към Европа“ (глобалния град) на Ламар: „рахитични са твоите рожби, Европа“ (Ламар, 1924б: 145).

Инвалидът, както и болното тяло, човешките отломки, парчетата тяло са изобразителен принцип за литературата от 20-те г. на XX век, избрала за своя тема модерния човек (Колева 2021: 16). Такъв странен човешки отпадък е задължителен елемент на града. Сакатият, инвалидът са диспропорции – те са човешки тела с разрушена симетрия, но точно тя ще ги превърне в градски константни величини: „О, ужас – сакат – с един-единствен крак – подскача“ (Бунин, 1924б : 223). Деструкции на човешкото тяло откриваме при Гео Милев, Ламар, Марко Бунин, Димитър Хаджилиев, Ясен Валковски... Те са смислопораждащ елемент в литературния текст, защото поставят в отношение проблематичното тяло и тотално разпадащия се наоколо свят.

Този видимо софт вариант на страданието (в сравнение със „смъртни писъци в прерязано гърло задавени“) има в своя регистър изпитанието, телесната промяна. Градът е поглъщащо лоно, което кара героят да изпитва деструктивни енергии на разпад: той боледува, припада, бълнува в несвяст. Освен в поезията, зашеметяващата сила на града откриваме и в прозата. Ето какво става с вдовицата Павлова в разказа „Камъните говорят“:

Тръпки разтърсиха краката ѝ; те се свиваха безсилно в коленете. Сърцето ѝ беше неравномерно; кръвта буйно преливаше в него...  
(Хаджилиев 1924а: 148).

Подобно тяло в криза ще открием и в „Белият замък“, друг

разказ на Димитър Хаджилиев. Градът в литературата на авангарда е дяволско място, което заличава границата между реалност и съновидение, както става в разказа „Камъните говорят“ на Д. Хаджилиев. Той е сублимирал усета за заплаха в образа на мъжете със сивите шинели, които се мяркат постоянно в полубудното съзнание на героинята. Така става и с отец Василий в „Бунта на иконите“ – неговото чувство за вина и постоянното чакане на изкупление ражда „видения и сънища. Една нощ той сънува някакво странно погребение... Той пъ на сън...“ (Хаджилиев 1925: 11).

Промяната с човека, изпадането в полусъзнание или в халюцинаторен транс е продължение на процеса на неговото снижаване, довел до връщане в примитива (скота, стадото). В този смисъл разказите на Д. Хаджилиев, Я. Валковски, И. Перфанов са вариант на същия процес, но с инструментите на друг жанр. Състоянията на кошмарни ужасии са продължение на реалните травми, получени от ежедневния сблъсък с институцията (сивите шинели), с уличната джунгла („Белият замък“), със съдебната система, изправила Евгени и Владимир един срещу друг („Братя“, Я. Валковски).

Градът е ужасно място, защото геометрията му пробужда необясними асоциации. Тя е координирана по височина и ширина. Липсата на третото измерение (дълбочината) е сериозен сигнал за проблеми с времето. Неслучайно вдовицата Павлова от цитирания разказ е в състояние на полусън – извън времето тук и сега. И оттам идват нейната обърканост и нарушено възприятие. За лирическият Аз на Ламар градът е място, препълнено със странни образи: инвалиди, тричави студенти, погребални ковчези, държавата с всичките ѝ камиони, бездомници, пикаещ стражар („Как ще напиша едно стихотворение, след като се прокара Законът за печата“, 1932). С други думи – странност тук означава всичко, хаос от човешки екземпляри.

Усещането на героя е, че в суматохата изпуска живота си – това започва с нарушаване на съня, на общуването, със срив на ежедневни дребни неща: „Кажете, колцина от нас не скачат нощем от леглото, студен пот пълзи по челата им, пипнешком с треперящи пръсти палят свещта“ (Валковски 1929: 51). В този разказ – „Бяла Европа“ – героят ужасен отчита как губи центъра на личността си, как става играчка в нечии чужди ръце. Това

е процес на преминаване отвъд, в ирационалното. Причината е в „тази вечна ужасяваща монотонност на времето“ (пак там: 53). Тя оголва инстинктите, човешкото Аз се разсъблича от рационалното и върши престъпление (убийство). А в града е тихо „като нощем в моргата“ (57).

### **Хубава ли си, Татковино?**

(Нечовешките силуети на природата)

Литературата на авангарда няма амбиции да гради позитивни образи на родината. Нещо повече, родината в нейната природност, в нейната свещена извисеност над тривиалния свят, изчезва. Пейзажът като структурен елемент на художествената конструкция се оказва зареден с доза демонизъм още от Яворов. Така за времето към 1906-1909 г. този автор показва как модерната поезия може да денационализира природата – стихотворенията „Покаяние“ и „Родина“ са добър пример за този процес. От националните емблеми (примерно: Балкана, Странджа и Пирин) в тези две творби са останали условните и твърде обективно общи отечествени места – „тоя дол“, „оня хълм“, „всички върхове“ и пр. (вж. Къосев 1988: 25-49)

Процесът продължава и в 20-те години на ХХ век, които са епилогът на българския символизъм. Тогава излизат емблематични книги: „Светая светих“ (1926, Людмил Стоянов), „Вечерни миражи“ (1920, Емануил Попдимитров), „Лунни петна“ (1922, Николай Лиливев), „Жестокият пръстен“ (1920, Гео Милев), „Романтични песни“ (1926, Теодор Траянов). Това са книги, според които символизмът ни все още няма нужда от реанимация. Цитираните стихосбирки показват как природният свят може да стане преносен знак за човешко състояние, без да се превръща в патетичен глас, озвучаващ национални чувства. Ще опитам да покажа набързо как става това означаване в сб. „Светая светих“ на Людмил Стоянов – стихотворението е „По пътя на есенния вятър“. Ето част от него:

Тук гинат желания смътни  
и ето сърцата ни – спящи звезди!  
Но тайни съблазни влекат ни  
в въртопа на страсти безпътни,  
в упойни, спокойни води.

(Вий, лилии бледни, тъжовни цветя!)

Няколко са природните елементи: звезди, води, цветя. Съответно и техните определения са важни – „спящи“, „спокойни“, „тъжовни“. Към природните елементи добавяме човешките: желания, съблазни, страсти. Съответни на тях са и определенията „смътни“, „тайни“, „безпътни“. Вижда се как се различава семантиката на определенията нацелени към двете крайности. Но и шестте определения са от сферата на човешкостта. Така започват да се доосмислят, да прескачат качества от човешкото към природното и обратно. Това прави от самите природни единици художествени знаци – те са насочени към субективни неща като сърцата (спящи звезди) и съблазните (упойни води).

Време е да се върна в мащаба, с който мера посочения проблем.

Поезията на Гео Милев, Ламар, Марко Бунин, Тодор Угарев е прескочила, преодоляла е мотивите, свързани с националната природа. Пространствата изглеждат максимално безлични, нямат имена и не носят висока емоция (гордост, самочувствие, преклонение). Става дума за безличните „поля и долини“, „ниви и селища“ (Ламар) или пък „пътища и завои“ (Гео Милев). Подобни топоси са извън географското познание за родината и нейните свещени имена. Те работят за идеята, че родната земя (поле, ниви) е страхотно накъсана; и още – че човекът (вече) не може да сглоби тези парчета, защото е „поробен – отровен – затворен в бедна държава с закони, с вериги“ („Прокламация“) (Ламар 1926а: 52). Сам той е множествено хаотичен – моряци, миньори, роби, „работници по полета и заводи“ (пак там). И бунтът, въставането са такива, като порой и като водата в турбините. И още – хаосът на бунта и на трагедията е „по цялата земя“.

Пак там се стоварват стихии на огъня и на водата (море, река, порой). Според Ал. Кьосев стихии (вятър, дъжд, огън) са космически процеси със символен характер. Тяхната символност е на обединители на пространствената фрагментарност. Човекът не може да съшие парчетата родност, но огънят може – в „Арена“ и „Железни икони“ (в трийсетина текста общо) срещаме огъня петнайсет пъти в различни варианти<sup>6</sup>. Подобна е

---

<sup>6</sup> Ето някои: лавата огън разлива, пламък рони златната пшеница, буря и

честотата на срещане и на водата. Те провокират читателя да мисли огъня и водата като свързващи елементи между стихотворенията (Кьосев 1988: 46). Иначе казано, пространствените знаци не могат да създадат континуум, но стихията със своята символна тоталност може.

В литературата на 20-те години, посветена на трагичните събития от 1923 г. и тяхното надмогване, моделът за български свят се състои от чукари, бърда, гори, стърнища, а не от имена на планини, реки или върхове. В творбите на посочените автори образът на природата е снижен, но е и изключително активен и разноречив. Той формира интересни диалогови полета, що се отнася до дълбокия подтекст – за него работят някои архетипи (реката, луната, Балкана).

Природата не е просто пейзаж. И това личи особено добре в текстовете на експресионизма. Тук не става дума за свещени красоти и исторически ценни контексти. Целта е друга – природата да бъде проблемен мотив, но без да активира по възрожденски артикулирани ценности. Тя е сцена, на която се разиграва трагедията, започнала в VII ч. на Гео-Милевата поема „Септември“. В случая с разстрела в XI ч. („десет трупа плъснаха тежко...“) природата, **Реката**, а не точно Марица, става свидетел, съучастник:

Десет трупа  
плъснаха тежко  
в мъртвите мътни води на Марица.  
Окървавена повлече ги  
скръбната родна река.  
(„Септември“)

плачат деца  
и родилки;  
кървави – мътни реки  
тъмни удавници  
влачат!  
(Т. Угарев, „Вик“)

В тези два примера реката е директен участник в трагичските събития – тя ги поглъща. Гео Милев е съкратил конкретиката, като във второто изречение е заместил името Марица с две определения. „Скръбна“ и „родна“ (река) попадат в активен обмен на значения, а най-важното сред тях е универсализмът – това не е всяка река, не е която и да е река, а родната ни река. „Родна река“ – тук, в средата на XI част, ще припомни началото на VI част: „Блесна // над родни Балкани // светкавица“.

---

огън и бунт, вий говорите с пламък на масите, дни на всемирните пламъци, хора над земния огън разпънати и т.н.

В случая определението ще приближи името, изваждайки го от стереотипа, според който „Балкан“ значи Стара планина. Както Реката, така и Балканите, бивайки „родни“, стават близки, свои. Тогава вече могат да бъдат и **скръбни**. Точно приближаването, интимизацията, липсва в кратката поема „Вик“. Тодор Угарев е решил смисълът да остане при шока, при ужасяването от вида на удавниците.

В „Септември“ реката отнася убитите, т. е. приютява разстреляните. И това е трансгресивният жест, който потиска или поне ограничава ужаса.

Но реката може да бъде и принципен знак за „бунтовното време“ – „в сърцето на Бунта // се вливат стихийно реките // от кърви и гняв и мизерия“ (М. Бунин, „Бунт“). Навсякъде обаче, дори в поемата „Ад“, реката (Темза) е граница. И тази граница не е само между живота и смъртта, а опитва да поделит света на цивилизационни части. Темза е долу и „мъкне“ човешката кал – „безродни скиталци // дриплъвци“. Над тях, над калта на света са „блестящите етажи“ на избраниците. Реката е тъмната, атавистичната част от света. Затова водата е кървава, мътна, смрадлива – тя не ражда живот, защото носи „трупове // в зелени блатата зловонни“ (Ламар, „Поема“).

Пътят на робите е през родната земя, която обаче изглежда така: „Те заминаха рано // пряко угари, урви // и камъни // пряко сухи долини и сипеи“ („Вик на робите“<sup>7</sup>, Ламар). Но внимателният читател помни почти същата конфигурация на пространството в Гео-Милевата поема „Септември“: „високо // по сипеи, урви, чукари“. Явно родината и по-точно нейните природни образи в този им вид внушават хаотичност. По библейски казано, те са безвидни и пусти. Тук не става дума за случайни следи и съвпадения. Напротив, „Септември“ на Гео Милев излиза в ноември 1924 г. (в „Пламък“ е в 7-8 кн.) и вече работи в режим на субтекст – неговата явност превръща посочените примери в цитати. Отношението на Ламар към „Септември“ е като към генеративен текст, източник на цитати. Нещо повече, „Вик на робите“ на Ламар е в първомайския (извънреден) брой на „Пламък“

---

<sup>7</sup> Към края на това стихотворение има такава строфа: „И заминаха те мълчаливи // в есента обкована с мъгла, // за да хвърлят спокойно стрела // в тишината на черните ниви“. Тази „есен в мъгла“ е настойчив намек за събитията от септември 1923 г.

в 1925 г. (с. 4). След януарския брой № 11 списанието спира, отпечатан е само празничен вариант. Така може да се проследят стойностите на междутекстовия диалог.

Образите на родното имат предимно негативен знак: кални паланки, гладни поля, мътна река, стръмни долини, дебри пустинни, тъмни балкани, обезлюдени улици, разкъсана есен, грачещи гарвани. В случая Ламар и Гео Милев просто следват един създаващ се в момента поетически модел на родното. И той не е безличен или неутрален като при Яворов. Образите на родното са по-скоро негативни.

Друг общ топос в експресионистичната литература е **Луната**. Тя влиза в неочаквани отношения и става основен елемент от парадоксални метафорични изрази. Към края на поемата „Мирни-размирни години“ лирическият човек прави равностепенна на военните „четири черни години“ и вижда „разбитото войнство“ изправено пред нова война – този път за хляба. След като е „дал жито за бомби“, селянинът, върнал се от фронта („Мирни размирни години“), се оглежда ужасен:

Земята облизва месеца  
с кървав език!  
(Ламар, 1989: 161)

Тук ще посоча най-парадоксалните образи на Луната. И то онези случаи на метафоризация, които я превръщат в част от един динамичен и сложен свят. Марко Бунин включва луната в групата образи на ужаса и така я прави част от трагичното: „луната – глава на обесен – // озъбена сред небесата“ (Бунин, 1925: 15). Луната е също част от родния свят. Тук обаче творческият жест вдвоява луната в сферата на ужасното и дори грозното. Срещаме го и в поетически творби, и в разкази, чиято тема е гражданският смут през септември 1923 г.

Гео Милев предпочита луната да е „мъртвешка, зелена, студена“; тя не е горе, защото „лежи“ и така образът се допълва със значения като „стара змия“, която съблича „зелената си кожа дълбоко в черни лесове“. Примерите са от първата книга на Гео Милев – „Жестокият пръстен“. Като идеен водач и адепт на експресионизма Гео Милев посмъртно поема вината за тази радикална промяна в образа на луната.

Промяната иронично е коментирана от Константин Гълъ-

бов в статията „Експресионизмът и чарът на луната“. Критикът вкарва луната в описа на високите поетически образи – през романтизма те са свързвани с любовта, сънищата. Така луната се сдобива с чар, тя е тайнствена, но излъчва позитивни значения. Експресионистът обаче разчленява нещата, така ги прави разбираеми. Но по този начин той ги деформира – ето как изчезват чарът на луната и култът към нощта (Гълъбов 1927: 4).

Може би предусещайки тази травестия, Николай Марангозов иронично опитва да преобърне травестираното, т. е. да възстанови първоначалния (романтичен) образ. Неговият литературен човек подсказва какво не е Луната: тя не е „око оперирано“, не е „щърбав монокул“, нито е череп на страдащ от косопад. Точно обратно – това е „вълшебна луна“, пред която пеят сантиментални дуети. Какво, читателю? – Да не си помислиш, че Луната може да е некрасива! Така би попитал говорещият субект в „Хулигански елегии“.

Луната може да бъде природен знак, със сигурност може да бъде и част от образите на родното. Но не и в литературата на експресионизма. Гео Милев, Ламар, Марко Бунин, Ясен Валковски, Николай Марангозов без изключение, правят луната част от картината на парадоксалния объркан (и трагичен) свят. Така че важна част от природата на Татковината вече не е знак за принадлежност към Отечеството – според поемата „Септември“ със страшна сила виси въпросът „що е Отечество?“. Това трябва да се разбира в смисъла, че природата в посочените литературни светове не е свързвана задължително с Отечеството. Реката и Луната вече дадоха пример за това.

Но също толкова е проблематична и връзката на Отечеството със смисъла на Родното – в случая става дума не за объркан генезис на понятието Отечество, а за противоречащи му цивилизационни натрупвания: в периметъра на понятието през годините са попаднали платени войници, кавалерийски отряди, милиция, пехота, артилерия, войски, затвори, казарми, военна музика, цар, генерал. Оказва се, че те съблюдават за целостта на Отечеството, за „мира и тишината“ в него. Две години по-рано Ламар ще го каже почти по същия начин: „царският бял манифест // ви кани от днес // към мир и спокойствие // над поля и долини, // над ниви и селища“ (Пролог към сб. „Арена“).

Къде е тук луната? – Тя е изконен елемент от сумарния образ

на родното. Когато такъв елемент остане неутрален (неактивен) или липсва, цялостният образ на родното изпитва колебания. Защото луната е носещ елемент в архетипната конструкция на художествения свят в първите две стихосбирки на Ламар.

Лирическият човек в стиха на Ламар сравнява луната така: „като самун се обесила // върху кубетата“ („Ротацион“). В същия дух повествователят в разказа „Бяла Европа“ на Ясен Валковски констатира: „като отровна гъба никне нощем луната“ („Бяла Европа“). Това бродирание на смисъла из долните етажи на архетипа<sup>8</sup> подсказва за търсене на нонсенсова игра – луната е пластика, която не виси над родното поле (река) или родните балкани, а се усмихва змийски „в черни лесове“, „над кулата високо“ или в „есенните гробища“ (Милев, 1980: 59-63).

Подобна позиция на луната да е Там („върху кубетата“) и Тук („есенните гробища“) създава онтологичен парадокс – светът е странно място с тези две луни. Те ще разколебаят посоките за горе и долу, а това ще създаде ефекта за обърканост. Вглеждайки се в този странен природен свят, човекът не може да си припознае родината. Една от причините е, че това е свят, който очаква изтръпнал всеки момент да бъде зает от стихията на гнева. Друга причина е в размяната, преместила ада тук така, че родната земя е станала „твърда и огнена – Бог се не трогва над нас“ (Ламар, „Прокламация“). Изводът е – човекът не може да си обича татковината, която има вид на недосътворена, недонаправена. И бидейки такава, тази проблематична родина изцежда от човека като предсмъртен вопъл – „Ех, живот ли е да си животно“ (Ламар, „Бедност“).

### **Ламар и езикът на поетическия авангард**

„Изкуството е посредник на неизразимото, казва Рембранд, това значи, че не в действителността се крият изворите на изкуството, а в свръхдействителния мир на нашите абстракции“.

Възприемането на тази идея и превръщането ѝ в основополагаща за родния литературен авангард дължим на Гео Милев (1919а: 71).

---

<sup>8</sup> Имам предвид видимо снизения образ на луната, прилична на самун или на отровна гъба. По принцип луната е и образ, натоварен с мистика, а тези сравнения не позволяват мистичност.

В литературата ни (особено поезията) окончателно е преодоляно очакването, че художественият език винаги изговаря нещата красиво и създава удоволствие на възприятието. През 20-те г. на ХХ в. авангардното изкуство се заема да изрази духовния разпад във времето и личностния разпад като следствие от трагичните обстоятелства, сполетели отечеството в рамките на няколко години. Те оставят след себе си не само икономически крах, но и антропологическа криза – т. е. криза на българската човешкост: разпокъсаност на родното, непреодолими социални прагове и братоубийствени посегателства, изпитания пред идентичността. Така формулираната криза размества ставата на обществения договор – авангардът превръща в литературни образи тези кризи и въобще цялостното усещане за катастрофизъм и „живеене извън реда“ (Димитрова, 2001: 49).

Тук ще опитам през оптиката на творби от Ламар да обособя някои от по-важните особености на езика на българския авангард от 20-те години на ХХ век. За по-прегледно ще имам пред очи текстове като „Стачка“, „Разпятие“, „Прокламация“, „Битие“, „Ротацион“, „Налево“. От друга страна, ще стане дума за различни от тази група други стихове на Ламар („Бедност“, „Гурбет“). Това деление е важно, защото в първата група се обособява един контекст на деструкции, снижаващи високите понятия, универсализъм, градскост на образите. Докато във втората група надделява примитивизмът – това е селският тип светоглед. Така се оформят двете гледни точки към Ламар: авангардист и примитивист (Сугарев 1989: 17).

Поетическите образи на Ламар притежават интересна комуникативна стихийност. Това важи за трите му сборки „Арена“ (1922), „Железни икони“ (1927) и „Мирни размирни години“ (1928). Те са определящи за ролята на Ламар в литературния процес. Безспорна е разликата между трите сборки: с по една-две особености ще очертая техния периметър. „Арена“ е експресионистична книга и това се дължи на езика, неговата форма и образи; „Железни икони“ е двусъставна сборка, в която експресионистични творби като „Разпятие“, „Едно“, „Варвари“, „Стачка“, „Прокламация“ се редуват с 4-5 стихотворения, в които тонът е по-камерен, а образите – земни и кротки („Коситба“, „Икона“, „Зима“, „Бедност“). Но стиховете, които влизат в „Мирни размирни години“, и другите, които Ламар продължава

ва да публикува в „Новис“ и „Кормило“ от 30-те години, вече нямат общо с експресионизма. Някои от тях по-скоро споделят особеностите на имажинизма. Но ще сбъркаме, ако по невнимание ги набедим, че са подчинени на социалния реализъм.

Ето пример, в който може да се говори за имажинизъм:

Лятната вечер пристъпва  
към златните купища жито  
и месецът пада изкъпан  
в притаените речни корита.  
(„Мирни-размирни години“, Село, ч. 4, 117)

Тук може да се открият четири стихови метафори, а като цяло строфата съдържа един метафоричен образ на вечерното къпане на месеца. На друго място преди време коментирах най-едрите черти на имажинизма (Ракъовски 2008: 184 и сл.), но тук ще спомена само грамадното олицетворение – то диктува строежа на художествения свят. Може да наречем олицетворението още и одухотворяване – вечерта, житото, месецът и реката влизат в процес на семантична деноминация и получават функции, характерни за човека.

Отчитайки подчертаното влияние на имажинизма, на Сергей Есенин, Анатоли Мариенхов, Вадим Шершеневич върху публикацииите на „Новис“, прокомунистическият в. „РЛФ“ обвинява редколегията на Ламар в „реакционна есенинщина“. Освен тези етикети за доминиращата методология е важно да се отчете фактът, че Ламар е особено активен поет и след „Мирни размирни години“ (1928). Във времето на неговото сп. „Новис“ (1929-1932) и след това, по страниците на в. „Щит“, „Кормило“, „Фронт на трудовоборческите писатели“, сп. „Пробив“, Ламар демонстрира пораснало самочувствие и висока продуктивност. Те се изразяват в странния естетико-политически микс, съвместил имажинизъм, наивизъм и анархизъм.

Първият рефлекс в съзнанието на анархиста е да се освободи от сянката на учителя, на водача, които рано или късно могат да тотализират „неспирната революция“ и така да променят нейните мотиви. В този смисъл Ламар има една важна статия в сп. „Новис“ – „За силната личност, за идеализма, за поезията и за магарето“ (Ламар 1929а: 82-84). Той обвинява Я. Янев, дописник на в. „Пряпорец“, че е видял теорията за силната личност

„право в задника, а не в лицето“ (с. 82). Защото силната личност не може да носи идеята – само масата е способна на това. Така че в поезията на Ламар от тези години често се налага мотивът за бунта на масата, без да се откроява ролята на гения (водача) или на авторитета.

В стиховете на Ламар авторитетите имат следните имена: Одисей, Европа, Главен разпоредител, Мойсей, Христос, Царско височество и пр. В тях става това, което може да се види от контекстите в Гео-Милевите поеми „Ад“ („Вергилий отдавна не диша“<sup>9</sup>) и „Септември“ („Ахил беше грубата сила... и загина“). Случва се толкова характерното за анархизма отстраняване на водачите. Но Ламар сякаш е по-неистов анархист и нормално в неговите стихове (особено след времето на сп. „Пламяк“) геният, водачът да остава без функции: ний-персонажът се заканва на Европа – „трупа ти с коне ще прегазим“ („Към Европа“); в „Бризеида“ красивата пленница два пъти изрича „Одисей (Царят) е сломен“; в „Езичници“ реакцията срещу водача е: „Напролет, които ни вземат слънцето, // ще ги схрускаме като лешници“. Тук проблемът е и структурен – субектът на изказа се изявява и като субект на бунта срещу реда. Заслепен от ярост, той просто „не осъзнава своята разпокъсаност“ (Димитрова 2001: 112).

Интересен е пътят на този колективен субект в стихотворението „Налево“ (Ламар 1929: 11). Стереотипът на селския космос е норма за живота, нещо като авторитетно предписание. Но самият живот провокира хората и те осъзнато избират новото: „Доволно спяхме в сламата... // Когато над света спокойно цвилят // хиляда конски сили в аероплан“. Новост са още радиантената, железните коне на Хенри Форд, джаз-бандът. Така се оформя този двойствен авторитет, срещу когото е насочено отрицанието – водачът (личността) и стереотипът (общността). И в двата случая бунтът на субекта (поколението, младите) е заради осъзнатата драма: „живота ни гине // в тиня застинала!“ („Прокламация“) (Ламар 1926а: 52).

В началото споменах за агресивния език на авангарда. Той усложнява фразата, защото се разрушава семантичната проходи-

---

<sup>9</sup> Нека припомня точно цитата: „лъжа е Вергилий“, т.е. водачът не бива да се следва (вж. Димитрова 2001: 114).

мост между думите. Това моделира значещ абсурд в съчетания, които може да наречем и шокови: ракията е бяла като смърт, пеят бесилките, пропълзява луната – старата змия, смъртта – кървава вещица сгушена изписка, пеят трионите, пердетата спят, утрото се тръшка на кревата ми... Подобни метафори, казват специалистите, приличат на мит, защото до непознатото е поставено познато – бърза асоциация и готово! Но едва ли е толкова лесно и бързо. Защото във фразите, които съм взел от Фурнаджиев, Ламар и Гео Милев, никой не обяснява нищо. Те затова са шокови изрази – значение не се постига, фразата оставя у читателя усещане за напрегнатост, за сгъстеност на значещи пластове. В тях е утаено неразрешимо семантично противоречие, получено от това, че между елементите на фразата няма логическа проходимост. Остават въпросите: как така ракията е като смъртта; утрото е нематериално нещо – как може да се тръшка; по силата на каква асоциация пердето може да спи...

На практика това става чрез езикови игри, т. е. като се изкълчи, условно казано, ставата, свързваща знака „трион“ и неговия референциален адекват – примерно „голям трион“ или „остър трион“. Вместо това се е получила странната метафорична деноминация – „трионите пеят“ („Гурбет“) (Ламар 1926б: 187). Или пък пердетата спят... („Ротацион“) (Ламар 1933: 2).

Ламар показва – особено с втората си стихосбирка „Железни икони“ – какво е станало с езика на авангарда. Първо, той размества, прекъсва или създава нови връзки между прилагателно и съществително име и между глагол и съществително име. Така конфигурацията „луната се е обесила“ е търсена, за да се заяви тежка семантична абсурдност. В абсурдни времена луната може и да изглежда като обесена. Нямам намерение да се впускам в теория на метафората. Искам само да отбележа базисните езикови игри – те изпитват логическата (не)възможност на фраза като „моят бог е сакат и има зелени очи“ („Разпятие“). (Нека за миг да припомним за отношението към авторитета – травестията тук снизява дори идеята за Бог.)

Струва ми се, че в „Железни икони“ поетическият език показно демонстрира своята недостатъчност. За да я компенсира, езикът се обръща към ресурсите на интертекста. Това не е почетително водене на диалог с учителя, а провокативно претърсване из гънките на Гео-Милевите текстове. Така са станали меж-

дутекстовите връзки на стиховете на Ламар с поемите на Гео Милев – особено здрави са връзките между мотивите за скота, за тълпата, глада, хаоса, луната и пр.

И преди края – ще направя опит с конкретен анализ да преговоря конструктивните особености на експресионистичния новоговор в поезията. За целта избирам стихотворението „Стачка“. То е представително за онова, което се случва с езика на поезията. Преди да влезе в стихосбирката „Железни икони“ (1927), „Стачка“ е публикувана в сп. „Начало“ (Ламар 1926в: 258). Първо, какви са следите от експресионистичната поетика:

1) астрофична стихотворна форма – в по-голямата си част тази малка поема не спазва строфична организация на стиховете.

2) всичките 82 стиха са групирани в сегменти от по 10, 6 или 4 стиха – те не са подчинени на звукова (като рими) или интонационна (брой срички) норма. Създава се впечатление за бял стих, но поемата опитва да римува – покрай точните рими (грозни – рози), минават често и непълни (железници – любезни) или приблизителни рими (радиостанции – пламъци).

3) поемата демонстрира свобода на формата – в по-голямата си част стиховете са стъпаловидни или графично начупени (изнесени с отстъп надясно). Подобна графика символизира изкачване или слизване, т. е. движение нагоре – надолу на интонацията, а това значи дирижиране на ритъма.

4) всичко това създава неправилен ритъм – графичните „пропуски“ предполагат синкопи – а изнесените с отстъп вдясно стихове играят роля на нещо като ауфтакт. Подобна „слаба“ позиция на стиховото начало обаче създава акцент:

На стáчка всемíрна възлízаме  
посинéли и грóзни...

В случая имаме анжамбман – това обаче е едната гледна точка – следващият стих продължава изказа. Според това какъв смисъл опитва да заформи тази фраза, т. е. какъв образ на стачкуващите тя опитва да създава – вторият графично различен стих е удар на изненадата. Такъв образ на един колективен лирически герой е неочакван заради своята крайно негативна семантика. Тя е подготвена доста преди това – малко след началото се оказ-

ва, че стачка вдигат „гърбави моряци, миньори и роби“. След това те са доуточнени:

Милиони хора излизаме  
полуголи  
по ризи  
и яростни...

Така че подобен лирически персонаж, „разпънат на кръстни мъки“, влиза в литературата през низовите входове – чрез негативни определения, които активират като цяло усещане за грозното лице на света. В тази кратка поема Ламар задейства всички важни инструменти на експресионистичния език: фрагментарност, формална свобода пред езика, графично различен (привидно разхвърлян) силует на стиха, непълна рима и дори бял стих.

### **Вместо заключение**

Интересно е сравнението между първата книга на Ламар и десет от поетическите книги, излезли в същата 1922 г. Подбрал съм 5 сериозни и познати заглавия и 5 неутрални и неизвестни заглавия на сборки на почти непознати автори: 1. Антология „Български поети“ – съст. Хр. Цанков; 2. Гео Милев „Иконите спят“; 3. Н. Лиливев „Лунни петна“; 4. Хр. Смирненски „Да бъде ден!“; 5. Антология „Млада България“ – съст. Ив. Радославов; 6. Петър Генев „В шума на горските извори“; 7. Иван Карановски „Ветви от бръшлян“; 8. Г. Казанджиев „Маргаритки“; 9. П. Невенов „Незабравки“; 10. М. Неволин „Палми в пустинята“.

На фона на двете антологии и вторите сборки на Николай Лиливев, Гео Милев и Христо Смирненски особено изпъкват флоралните мотиви в заглавията на книжките на Неволин, Невенов, Казанджиев и пр. Изпъкват, за да докажат, че времето на теменугите и хризантемите вече е отминало. Имайки пред очи „Иконите спят“ и „Арена“ мога да допусна, че 1922 г. е особено важна за литературния процес в България след Първата световна война. Важна е, защото тогава се ражда двумоделен експресионизъм – този на иконите, т. е. на стилизацията върху фолклорен субтекст и от друга страна е свръхобобщението, което върши трагедията като механизъм на подмяната (светът,

животът като цирк в сбирката „Арена“).

Двата модела експресионизъм стават изобразителни механизми, които маркират точката на пречупване или края на играта, наречена „български символизъм“. Защото експресионизмът, както никой друг авангарден почерк, занулява езотеризма и отваря различни хоризонти пред текста. В повечето случаи те са натоварени със значения на социалното – „Стачка“ и „Ад“ са убедителни експресионистични примери. Това се отнася за всички творби на Гео Милев от 1922 г. до смъртта му и на Ламар до края на 20-те (времето на „Мирни размирни години“).

Разбирам социалното като тема и като образ. Темата може да е свързана с оцеляването – тогава доминират мотивите за Глада, Болестта, Войната. Затова от руслото на поезията на авангарда се изгубват такива теми като любовта, хармонията на природата, патриотичния порив. Тук се крие причината в експресионистичния текст централен образ да бъде т. нар. Хомо фабер, който става и тръгва да си търси правата. Това не е човекът въобще, а произвеждащият човек – който е произвел този свят. Социалното е именно в това: литературният човек спира да се занимава със себе си и с това дали си обича татковината, но започва да се занимава със света (социума) и особено със своето място там. Човекът на експресионизма има проблеми с отечеството и отечествените правила, които той припознава като несправедливи.

Произвеждащият човек е маса, той е тъп, в която няма място за гении, таланти, фабриканти; затова тя се спуска внезапно. Родена от нощта, човешката маса е вик, а не музика и песни. Един важен знак за социалното е множествената форма на изказ – „доволно спяхме в сламата“. Това е социалната среда, родила яростния „ний“, който, бидейки калта на света, тръгва да снесе слънцето „върху с кърви обляния земен шар“.

### Литература

- Бунин, Марко 1924. Труд. // Пламък, г. I, кн. 5, с. 155. [Bunin, Marko 1924. Trud // Plamak, g. I, kn. 5, s. 155]
- Бунин, Марко 1924б. Черни петна (Съвест, Земя). // Пламък, г. I, кн. 7-8, с. 223-224. [Bunin, Marko 1924b. Cherni petna (Savest, Zemya). // Plamak, g. I, kn. 7-8, s. 223-224]
- Бунин, Марко 1925. Бунт. // Пламък, г. II, кн. 11, с. 15. [Bunin, Marko 1925. Bunt. // Plamak, g. II, kn. 11, s. 15]

- Валковски, Ясен 1924. Годината. // Пламък, г. I, кн. 7-8, с. 233. [Valkovski, Yasen 1924. Godinata. // Plamak, g. I, kn. 7-8, s. 233]
- Валковски, Ясен 1929. Бяла Европа. // Новис, г. I, кн. 2 от 30 ноем., с. 49-57. [Valkovski, Yasen 1929. Byala Evropa. // Novis, g. I, kn. 2 ot 30 noemvri, s. 49-57]
- Валковски, Ясен 1932. Братя. // В: Покрусена България (Антология, съст. Д. Хаджилиев). [Valkovski, Yasen 1932. Bratya. // V: Pokrusena Bulgaria (antologiya, sastavitel D. Hadjiliev).
- Гълъбов, Константин 1927. Експресионизмът и чарът на луната. // Стрелец, 1927, бр. 9, с. 3-4. [Galabov, Konstantin 1927. Ekspresionizmat i charat na Lunata. // Strelec, 1927, br. 9, s. 3-4.]
- Димитрова, Елка 2000. Митологичното и историчното в „Септември“. // Българската литература – фигури на четенето. София: Фигура [Dimitrova, Elka 2000. Mitologichnoto i istorichnoto v “Septemvri” // Bulgarskata literatura – figuri na cheteneto. Sofia: Figura]
- Димитрова, Елка 2001. Изгубената история. София: БАН. [Dimitrova, Elka 2001. Izgubenata istoria. Sofia: BAN]
- Ковачев, Огнян 1997. Разказът на желанията (готическата символика в българския символизъм. ) // Език и литература, кн. 5-6, с. 81-87. И на сайта:  
<https://litenet.bg/publish/okovachev/gotic.htm> (видяно на 3 март 2023)  
 [Kovachev, Ognyan. Razkazat na zelaniyata (goticheskata simbolika v bulgarskiyat simbolizam) // Ezik i literatura, kn. 5-6, s. 81-87] (seen – 3.3.2023)
- Колева, Кристина 2021. Болестта в кратките белетристични форми в българската литература от първата третина на XX в. (Автораферат), УИ. [Koleva, Kristina 2021. Bolestta v kratkite beletristichni форми v bulgarskata literature ot parvata tretina na XX vek (avtoreferat)]
- Къосев, Александър 1988. „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време. София: УИ. [Kyosev, Alexander 1988. “Proleten vyatar” na Nikola Furnadziev v hudozhestveniya kontekst na svoeto vreme, Sofia: UI]
- Ламар 1921. Мойсей, Бризеида. // Везни, г. II, кн. 4-5, с. 163-165. [Lamar 1921. Moisei, Brizeida. // Vezni, g. II, kn. 4-5, s. 163-165]
- Ламар 1922. Арена, изд. Т. Чипев. [Lamar 1922. Arena, izd. T. Chipev]
- Ламар 1924. Едно // Пламък, г. I, кн. 1, с. 27. [Lamar 1924. Edno // Plamak, g. I, kn. 1, s. 27]
- Ламар 1924б. Към Европа. // Пламък, кн. 5, с. 145. [Lamar 1924b. Kam Evropa, g. 1, kn. 5, s. 145]
- Ламар 1926а. Прокламация // Начало, г. I, кн. 2, с. 52. [Lamar 1926a. Proklamaciya. // Nachalo, g. I, kn. 2, s. 52]
- Ламар 1926б. Гурбет // Начало, г. I, кн. 7-8, с. 187. [Lamar 1926b. Gurbet // Nachalo, g. I, kn. 7-8, s. 187.]
- Ламар 1926в. Стачка // Начало, г. I, кн. 10, с. 258. [Lamar 1926b. Stachka // Nachalo, g. I, kn. 10, s. 258.]
- Ламар 1929. Пролет // Новис, 1929, № 1, с. 7. [Lamar 1929. Prolet // Novis, kn. 1, s. 7.]

- Ламар (La) 1929а. Битие (стих., с. 58), както и статията: За силната личност, идеализма, поезията и за магарето. // Новис, № 2, с. 82-84. [Lamar 1929a. Bitie (stih., s. 82-84; I statiyata: Za silnata lichnost, idealizma i poeziyata // Novis, kn. 2, s. 83-84]
- Ламар 1929б. За фронта на писателя. // Новис, № 3, с. 107-109. [Lamar 1929b. Za fronta na pisatelya // Novis, kn. 3, s. 107-109]
- Ламар 1929в. Искуството в социалната борба. // Новис, № 6-7, с. 225-228. [Lamar 1929c. Iskustvoto v socialnata borba // Novis, kn. 6-7, s. 225-228]
- Ламар 1929г. Налево. // Новис, г. I, кн. 1, с. 11. [Lamar 1929d. Nalevo // Novis, g. I, kn. 1, s. 11]
- Ламар 1932. Лява поезия и теософско кръщение. // Новис, г. II, № 1, с. 15-16. [Lamar 1932. Lyava poeziya i teosofsko krastene // Novis, g. II, kn. 1, s. 15-16]
- Ламар 1933. Ротацион. // Щит, бр. 10 от 22 ноември, с. 2. [Lamar 1933. Rotation // Stit, br.10 – 22 noemvri, s. 2]
- Ламар 1989. Железни икони (избр. произв.), С., БП, съст. – Е. Сугарев. [Lamar 1989. Zhelezni ikoni (izbr. proizv.), sast. E. Sugarev, Sofia, BP]
- Маца, И. 1929. Естетиката на пуристите, естетиката на машината и конструктивизма. // Новис, г. I, № 2, с. 77-81. [Matsa, I. 1929. Estetikata na puristite, na mashinata i konstruktivizma // Novis, g. I, kn. 2, s. 77-81]
- Милев, Гео 1919. Посоки и цели (крит. преглед). // Везни, г. I, кн. 2, с. 17-18. [Milev, Geo 1919. Posoki i tseli (krit. pregled) // Vezni, g. I, kn. 2, s. 17-18]
- Милев, Гео 1919а. Изкуството е посредник... // Везни, г. I, 1919, кн. 3, с. 71. [Milev, Geo 1919a. Izkustvoto e posrednik // Vezni, g. I, kn. 3, s. 71]
- Милев, Гео. 1980. Зов (избр. стих.). Пд, Хр. Г. Данов (съст. И. Сарандев). [Milev, Geo 1980. Zov (izbr. stih., Plovdiv (sastavitel I. Sarandev)]
- Пенчев, Бойко 2012. Българският модернизъм: моделиране на Аза. София: Проектория. [Penchev, Boyko 2012. Bulgarskiyat modernizam: modelirane na Aza. Sofia: Proektoria]
- Перфанов, Иван 1924. Септемврий. // Нарстуд, г. I, кн. 5 от 30 септ., с. 4-8. [Perfanov, Ivan 1924. Septemvriy // Narstud, g. I, kn. 5 ot 30 sept., s. 4-8]
- Пундев, Васил 1985. Гео Милев. // Българската литературна критика за Гео Милев. София: Наука и изкуство, с. 93-95. [Pundev, Vasil 1985. Geo Milev // Bulgarskata literaturna kritika za Geo Milev. Sofia: Nauka i izkustvo, s. 93-95]
- Ракъовски, Цветан 2008. Славчо Красински // Литературна мисъл, кн. 2, с. 182-194. [Rakiovsky, Tsvetan. Slavcho Krasinski // Literaturna misal, kn. 2, s. 182-194]
- Спасова, Камелия, Мария Калинова 2005. За две инкриминирани реторики: Гео Милев – Никола Вапцаров. // Литературен вестник, бр. 10, с. 9 и 13. [Spasova, Kamelia, Maria Kalinova 2005. Za dve inkriminirani retoriki: Geo Milev – Nikola Vaptsarov. // Literaturen vestnik, br. 10, s. 9 i 13]
- Стоянова, Надежда 2015. Възходът на слънчогледите. София: УИ. <http://unilib-dspace.nasledstvo.bg/xmlui/handle/nls/27500> (видяно на 3 март 2023) [Stoyanova, Nadezda 2015. Vazhodat na slanchogledite. Sofia: UI] (seen – 3.3.2023)
- Сугарев, Едвин 1989. Предговор към: Ламар. Железни икони. Избрани

- произведения. София: Български писател (с. 5-39). [Sugarev, Edvin. Predgovor kam: Lamar. Zhelezni ikoni. Izbrani proizvedeniya. Sofia: Balgarski pisatel, s. 5-39]
- Угарев, Тодор 1930. Вик. // Новис, г. I, кн. 4-5, с. 173. [Ugarev, Todor 1930. Vik. // Novis, g. I, kn. 4-5, s. 173.]
- Хаджикосев, Симеон 1989. Творческата еволюция на Гео Милев. // В: Гео Милев. Нови изследвания и материали. София, с. 16-31. [Hadzikosev, Simeon 1989. Tvorcheskata evolyutsiya na Geo Milev. // V: Geo Milev. Novi izsledvaniya i materialii. Sofia, s. 16-31.]
- Хаджилиев, Димитър 1924а. Камъните говорят. // Пламък, г. I, кн. 5, с. 147-152. [Hadziliev, Dimitar 1924a. Kamanite govoryat. // Plamak, g. I, kn. 5, s. 147-152.]
- Хаджилиев, Димитър 1924б. Белият замък. // Пламък, г. I, кн. 9-10, с. 257-261. [Hadziliev, Dimitar 1924b. Beliyat zamak. // Plamak, g. I, kn. 9-10, s. 257-261]
- Хаджилиев, Димитър 1925. Бунтът на иконите. // Пламък, г. II, кн. 11, с. 10-14. [Hadziliev, Dimitar 1925. Buntat na ikonite. // Plamak, g. II, kn. 11, s. 10-14.]
- Цанев, Георги 1973. По нови пътища. София: Наука и изкуство, т. 3. [Tsanev, Georgi 1973. Po novi patishta Sofia: Nauka i izkustvo, tom 3]
- Шапир, Максим 1995. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. // Philologica, т. 2, № 3//4, с. 135-143. [Shapir, Maksim 1995. Esteticheskiy opit XX veka: avangard i postmodernizam // Filologika tom 2, kn. 3-4, s. 135-143]