

**Milena Kirova**

(Bulgaria, Sofia University „St. Kliment Ohridski“)

## **The Modern City: Metaphor and Reality in Bulgarian Literature before World War I**

*Abstract:* Due to historical reasons, the modern city appeared late in Bulgarian literature – not until the last decade of the 19<sup>th</sup> century. The first genre to accommodate it was fiction, especially short and long story writing. This paper briefly defines its most characteristic manifestations in the works of Todor Vlaykov, Anton Strashimirov, Elin Pelin, Ivan Vazov and Evgenia Dimitrova. The bulk of research is focused on modern Bulgarian poetry written during the first two decades of the 20<sup>th</sup> century. Peyo Yavorov, Nikolay Liliev, Dimcho Debelyanov, Dimitar Boyadzhiev wrote exemplary poems in which the city symbolizes the complicated and ambiguous nature of what they called “the modern psyche”. The study also marks the contribution of less popular poets, such as Sirak Skitnik, Ven Tin (Stefan Tinterov), Nikola Rakitin... The methodology used in the paper is based on two seminal works in European social psychology of the time: Gustave Le Bon’s “Psychologie des foules” [The Crowd: A Study of the Popular Mind] (1895), and Georg Simmel’s “Die Grosstädte und das Geistesleben” (1903) [The Metropolis and Mental Life].

*Key words:* modern city, Bulgarian literature, Bulgarian Symbolism

**Милена Кирова**

(България, Софийски университет „Св. Кл. Охридски“)

## **Модерният град – метафора и действителност в българската литература до Първата световна война**

*С доброто старо време е вече свършено. Иде градът.*  
Ив. Радославов, „Градът“

Опозицията село-град има корени в ранната модерност на европейската култура. Можем да я зърнем още в мита за Добрия дивак, роден от френското Просвещение, но романтизмът, който по принцип изостря всички опозиции в литературното мислене, я извежда с особена острота на дневен ред. Нищо обаче не може да се сравни с онази хиперболична чувствителност, с която европейският модернизъм от края на 19 век възприема и си въобразява Града, превръщайки го в герой и символ на своето сложно, противоречиво и болезнено отношение към човешкото битие.

В българската литература градът се появява необичайно късно. Не защото съвсем го няма в оскъдната белетристика на възрожденското време, а защото това е малкият, полуселски, все още патриархален град от северната периферия на една почти феодална империя. След Освобождението и особено след Съединението през 1885 г., София започва да нараства с невиджана по-рано скорост. Броят на нейните жители (малко под дванайсет хиляди през 1879 г.) се увеличава четири пъти за 14 години (1893) и

достига 70 хиляди на прага към 20 век. По времето, когато и българският модернизъм ще стане факт, София е достигнала шеметното население от 103 хиляди души (1910), а само пет-шест години след края на Първата световна война ще надхвърли двеста хиляди. (Във всички случаи посочените цифри не включват села като Слатина, Дървеница, Драгалевци, Красно село, Надежда и Малашевци, а там населението също расте, обратно пропорционално на населението в другите български села: от три хиляди през 1900 г. достига десет хиляди през 1910 и цели двайсет и три хиляди след Първата световна война.) Тези числа може да ни се сторят скромни, сравнени с растежа на градове като Лондон, Берлин и Париж, но са се оказали достатъчни, за да подхранят въображението на българските писатели и да родят „образа на Града“ в нашата нова литература. Като се има предвид, че към края на 19 век столицата ни вече обема една десета от цялото градско население на България (една осма през 1910 г., една пета през 1926 и т.н.<sup>1</sup>), не може да има съмнение кой е Градът, поразил въображението на следосвобожденските ни писатели.

### Прозата и Града

Първият жанр, който реагира на темата за Града, е белетристиката, и по-конкретно разказът.<sup>2</sup> Това се случва в началото на 90-те години, малко след като се е появило литературното село. Един от най-ранните автори на народопсихологически съчинения у нас, Димо Хаджидимов, публикува през 1902 г. книга, озаглавена „Поглед върху нашия обществен живот“. В нея той обобщава настроенията от края на 19 век:

Обществото днес се страхува от държавата, но същевременно я мрази и ненавижда. Страхува се, защото тя е жестока със своите наказания, мрази я, защото тя е тежък товар за неговия гръб. Като казвам държавата, естествено е, че я разбирам в нейната пълнота, т.е. че държавата е съвокупност от всички, които я представляват в даден момент: княз, министри и всички видове чиновници, пръснати из обществото. Тая държава обществото мрази. Мрази я с всичките ѝ представители (Х. Димов 1902: 47/Н. Dimov 1902: 47).<sup>3</sup>

Наистина, Димо Хаджидимов е социалист, при това марксистически образован деец на социалистическото движение. Но пък тъкмо социализмът, в неподражаема смес с контрамодерни народнически идеи, формира в най-голяма степен съзнанието на новото поколение писатели, започнали да публикуват през 90-те години. Неговите наблюдения изразяват настроения, които са общи за цялата белетристика, назована от други социалисти, но през втората половина на 20 век, „критически реализъм“. Сред тях ясно личи недвусмислената идентификация на държавата (като всепроникващ и безмилостен организъм *извън* народа) с Града. (Защото къде другаде биха могли да живеят всички онези институции, посочени като елементи на „нейната пълнота“: „княз, министри и всички видове чиновници“?) *Модерната държава, в представите на следосвобожденското общество, това е Градът.*

По тази логика Тодор Влайков, веднага след „Дядовата Славчова унука“ написва повестта „Леля Гена“; в нея той драматизира причините за разрухата на идиличния селски свят. Съблазните на новото време са персонифицирани чрез образа на Марин,

<sup>1</sup> Всички данни за растежа на София са взети от Георгиев 1983/Georgiev 1983.

<sup>2</sup> Казвам „разказ“ най-обобщено, защото на практика няма ясна граница, дори ако приемем за ориентир големината, между три популярни тогава форми: краткия разказ и дългия разказ, от една страна, дългия разказ и повестта, от друга.

<sup>3</sup> Обърнете внимание как представата за държава изключва „народа“ (обществото не е държавата); по този начин се „анулират“ и задължения на „обществото“ да осигурява съществуване на държавата.

съпруг на леля Гена. Само три месеца след сватбата Марин изпада в мрачна летаргия, която днес бихме нарекли депресия. Селският живот го отвращава:

Няма де да идеш, някак да се поразгъпчеш и поразвеселиш ... Хора ще видиш само по механите: пият, викат и разправят се – за кокошките и козите... Намразих всичко. Не е за мен селото – и аз не съм за него.

Така Марин тръгва по пътя на хиляди български селяни след Освобождението: от село – в малкия град (Копривщица) – после в Браила и Букурещ, разорява се и се връща в Русе, където отваря кръчма. В края на повестта е вече истински гражданин: облечен в модерни европейски дрехи, с „черна корава капела“ на главата, той раздава поклони на по-видните граждани и разпалено партизанства в своята кръчма. Назад остават потискащото минало и скучният селски живот, символизиран, както обикновено правят нашите реалисти, с образа на една нещастна жена.

Антон Страшимиров е друг автор, който започва да пише на градска тематика в средата на 90-те години. Неговите ранни разкази лесно се вметват в контурите на новия митологичен модел: малкият (селски) човек пристига в София и веднага попада в лапите на порочния градски свят. Невинните селски момичета стават безпомощни слугини или проститутки, а чистосърдечните селски момци са премазани от жестоко-сърдечие на новите градски „бащи“.

Елин Пелин също не остава назад. Освен в символните проекции на болест, поквара и социално зло, София става среда, в която „малкият човек“ е обезличен и смазан от непонятни за него отношения и правила в разкази като „Адвокат“ и „Печената тиква“. Разбира се, „реалисти“ като Елин Пелин традиционно забравят, че тъкмо селяните се стичат масово в големите градове, за да търсят по-лесен живот. Оказва се, че социалистическата младост на нашите белетристи произвежда поразително общи клишета в разбирането на модерния град. В същото време Вазов с неговата яростна съпротива срещу модата да се мисли „по Маркс“, вижда доста по-трезво промените в съзнанието на българския селски човек.

Патриарха започва да пише градски разкази в началото на 90-те години, скоро след като окончателно се установява да живее в София и само за пет месеца си построява къща на ъгъла на улиците „Раковска“ и „Вълкович“. До средата на десетилетието той вече е публикувал два тома „Драски и шарки“ (1893 и 1895), в които поне три четвърти от всички творби са посветени на столичния живот. През следващите десет години ще публикува още три сборника („Видено и чуто“, 1901; „Пъстър свят“, 1902; „Утро в Банки“, 1905). В тях също има немалко (около една трета) разкази, чиито сюжети са изградени върху типични персони и случки от столичния живот.

Казано най-кратко, разказите на Вазов, особено в „Драски и шарки“, са истинска хроника на живота в софийското общество<sup>4</sup>. Преобладава репортажното начало: разказвачът се разхожда из улиците, посещава някое публично място или пътува с трамвай. Това са едни от първите случаи на фланьорството като литературен похват в нашата белетристика. По този начин той наднича в домовете на граждани от различни класи, подслушва какво си говорят държавните мъже и софийските госпожи, отдъхва заедно със своя герой Кардашев в голямата зала на Парламента: горе, на балкона, откъдето срещу закупен билет е можело да се наблюдава живота шоу на депутатските препирни.

<sup>4</sup> Много любопитни наблюдения върху живота в София от края на 19 – началото на 20 век ни е оставил Вазов като „колумнист“ на ежедневния вестник *Мир*. През 1897 г. той започва да води своя колонка, наречена „Ситнежи“, в няколко варианта: столични, литературни и световни ситнежи. В периода 1899–1902 той е много прилежен наблюдател и регистрира най-разнообразни събития; след това разрежда участието си, но все пак го виждаме да взема позиция до навечерието на Балканската война.

Макар че са много разнообразни и живо написани, тези разкази ще останат в историята на българската литература, обвеяни с онази печална слава, която им придават невъздържаните критики на д-р Кръстев. За Кръстев, както и за другите трима от „Мисъл“, градските разкази на Вазов са образец на „тенденциозна“, т.е. дидактична, популярна и грубо анекдотична, литература. Те са всичко онова, което емблематизира българското неумение да се прави „европейска култура“ в края на 19 век.

И все пак, тъкмо Вазов е най-разностранният и най-малко предубеден автор на градска проза. Той разказва за селяните без умилителната носталгия на писателите на родници, за гражданите – без задължението да мисли като гробокопач на буржоазното общество. Но и така, пак споделя общия модел на отношение към Града, пак изразява доминиращите настроения в следосвобожденското общество. Дори за Вазов, министър и дългогодишен депутат от партия, която често идва на власт, Градът е домът на онази модерна държава, която безмилостно граби народа, уврежда нравите на българския човек и ражда паразитната класа на чиновниците от всякакъв ранг: некадърни, крадливи и ненаситни гости на богатата държавна трапеза.<sup>5</sup>

Едва когато напуснем първото десетилетие на 20 век, ще се появят и първите белетристи, успели да се отскубнат от хипнотичната привлекателност на популярния градски модел. Евгения Димитрова например превъзмогва клишираните сюжети на своите ранни разкази и като следва внушенията на немско-скандинавския модернизъм, написва първия психологически роман („Зара“) за живота на столичната интелигенция – напълно невидима или карикатурно вметната в творчеството на другите белетристи. И все пак най-типичният и популярен (включително сред литературните историци) автор на градска проза чак до 30-те години на 20 век си остава Георги Стаматов. Наистина, създадени в продължение на близо четиридесет години, и неговите разкази варират в крак с историческите промени, но Градът несменяемо си остава главен герой, заучен с уроците на френския натурализъм от втората половина на 19 век.

### Модерната поезия и Града

Преминавайки към поезията, веднага се забелязва, че темата за Града присъства твърде различно от всичко, което казах дотук. Може би защото в поезията до средата на първото десетилетие от новия век такава тема просто не съществува, най-малкото е трудно да бъде отчленена и обобщена. Социалната поезия например се фокусира върху страданията на мъченика-селяк и дори ранната пролетарска поезия (представена от Димитър Полянов след 1897 г.) разполага своите сюжети в универсално символична среда. Роден в условията на модерното време, Градът търпеливо чака появата на български модернизъм, за да заеме мястото, което вече е придобил в „големите“ европейски поезии от края на 19 век.

Кои/колко са онези произведения, които ни позволяват да обобщаваме наблюдения по темата за Града? Ще изброя, ако не всички, то поне най-представителните между тях.

Първата значима творба, която бележи началото на неговия възход, едновременно с появата на български символизъм, е стихотворението „Маска“ (1907) на Яворов. Следва стихотворението „Марсилия“, което Д. Бояджиев написва през 1909 г., многократно поправя и все пак не успява да завърши чак до смъртта си през 1911 година. Все пак Градът изплува – като призрак, дочакал своето време, в предсмъртното му стихотворение „Вечерен трепет“. Сред ранните прояви на темата трябва да бъде откритоена

---

<sup>5</sup> Изкушавам се да припомня, че „огромният“ и стръвно мразен апарат на чиновниците от всякакъв вид в България до Първата световна война не надхвърля 1,5% от цялото население. В него по принцип не се допускат жени.

лирическата поема „Градът“ на Стефан Тинтеров (Вен. Тин.), публикувана през 1910 година и съвсем незаслужено забравена от литературните историци до днес.

С груповото навлизане на второто поколение модернисти (това са младите символисти, родени през 80-те години на 19 век) Градът избуява във фойерверк от символични превъплъщения. Навярно най-големият „потребител“ на градска символика в тази група е Лилиев, може би защото най-рано и точно навреме живее в Париж. Около година, след като е заминал натам, в сп. „Наш живот“ се появява цикъл от стихотворения, посветени на френската столица. Това все още са лирични импресии, нарисувани en plain air, като непосредствени впечатления от разходките на един млад човек. През 1912 г. обаче, пак в „Наш живот“, е публикувана лирическата поема „Градът“ – изключителен пример за модерна интерпретация на града. Две години по-късно в „Звено“ (1914) се появява фрагмент от поема (чиято цялост остава единствено в замисъл), озаглавена „Тълпите“. Приблизително по същото време, за да окръгли парижкия цикъл в своята първа книга „Птици в нощта“, Лилиев написва „Париж, Париж, убиец и баща...“ – малко стихотворение, което показва колко много се е развило неговото усещане за символичния потенциал на града в изминалите години.

Най-близкият приятел на Лилиев, Димчо Дебелянов, също усвоява града като незаменим елемент на психическия пейзаж в своята лирика. Започвайки със стихотворението „Спи градът“, публикувано в сп. „Съвременна мисъл“ през 1911 г., темата преминава в „Елегия“ и „Пловдив“, кулминира в безнадеждния „Миг“ (1915) и отглъхва в едно непубликувано приживе, кратичко стихотворение от пролетта на 1916 година.

Под влияние на френския символизъм, който теоретизира и практикува жанра *стихотворение в проза*, Константин Константинов публикува в сп. „Смях“ пет импресии в проза, изобразяващи Париж, където живее в продължение на шест месеца до април 1912 година. По-интересно обаче е друго стихотворение в проза, озаглавено „В града“ и публикувано в сп. „Съвременна мисъл“ през пролетта на 1911 г.; то изразява общото усещане за прекъснати корени и разместено битие, което преживяват нашите символисти. Иван Радославов, първият критик на това поколение, реагира изключително адекватно със статията „Градът“, публикувана през 1912 г. в „Наш живот“ (изобщо 1912 година е възлова в разпространението на темата за Града). Тя ще остане в историята на българската литература като първия критически текст, в който се споменава Дебелянов, и пръв опит да се осмисли модерното присъствие на Града.

Символистичната интерпретация на Града отглъхва в стихотворението (или поемка) „Градът“ от стихосбирката „Кораби“ (1923) на Емануил Попдимитров. В допълнение на социалното състрадание, което Лилиев е изпитал десет години по-рано, и под влияние на новата пролетарска интерпретация, вече документирана с двете издания на стихосбирката „Да бъде ден!“ (Хр. Смирненски) от 1922 г., Ем. Попдимитров портретира големия град като „жестоки строения“ и „безплодни селения“ на стария свят. Днес Града се е притаил пред избухването на „миров пожар“, вгледан в посоката на „червения фар“, който далеко блести. В началото на 20-те години Ем. Попдимитров все още е в плен на своите увлечения по Октомврийската революция. За него, както и за Вапцаров по-късно, Съветският съюз е обетованата родина на всички онеправдани хора, земен рай, в който „човек за човека е брат“, както се казва в „Градът“.

Всички посочени дотук произведения, в една или друга степен, са написани (и възприемани) под влияние на символистичната философия и естетика, мислени като „декадентство“, в по-добрия случай като „модерн“, у нас до Първата световна война. Така би следвало да ги четем и ние днес, от дистанцията на стотина години: като неизбежен и характерен продукт на европейската култура от Хубавата епоха. Първото очевидно предимство на подобен подход е възможността да се изведат и типологизират

някакъв брой специфични посоки (или проблемни полета) в начина, по който се възприема, поетизира и употребява Града. В тази статия обособявам четири посоки, които следват отгук нататък.

### 1. Разкъсване на връзките с родното място: ражда се Блудният син

За да се озоват в Града и да го почувстват като свое „място“ и социална среда, поетите<sup>6</sup> трябва да напуснат местата, в които са се родили и са израснали: села и малки градчета с патриархален манталитет. Това поражда емоционален взрив в носталгично-меланхоличен режим. Голяма група произведения оплакват раздялата с родното място, скърбят за изгубеното щастие в родния дом, разиграват сюжети в стил „на прощаване“. Тези текстове са наситени с драматични нюанси на чувството за вина, от тях струи потискащото усещане за предателство, за неизпълнен синовен дълг.

„Аз не послушах сърдечни моления, тръгнах по чужди земи“ – така започва „Градът“ на Лилиев.

Тренът върви и аз мисля. Мое тъжно село, завинаги изгубено, никога вече не ще бъде твой – аз само ще минавам покрай теб, защото не ще се спра аз, аз толкова съм бездомен и толкова сам,

разбираме от стихотворението в проза „На път“ от Л. Вълчанов (1911: 52/Valchanov 1911: 52)<sup>7</sup>. Повече или по-малко експлицирани, налагат се мотивът, образът и символиката на Блудния син. Този български вариант в употребата на една от най-популярните новозаветни митологеми притежава своя, национално предусловена специфика. Синовете, които напускат родния дом, се осъзнават като „блудни“ чрез вината към своите напуснати майки. Корените на тази традиция са в нашата възрожденска поезия, където по-скоро майката персонифицира родния дом. Тя, а не бащата, стои на прага, когато младият мъж се разделя с къщата, в която е бил роден, и пак тя очаква сина си в мига на неговото хипотетично завръщане.<sup>8</sup> Поезията на Ботев е най-силният, но не единствен пример в тази посока.

Българският поет, поне до средата на 20 век, се чувства син на майката/селото/земята дори когато не е роден на село. Доста след времето, в което прописват ранните символисти, автори на народопсихологически съчинения продължават да документират този модел на светоусещане.<sup>9</sup> Константин Гълъбов и Константин Петканов например описват „българското“ в душата на своя съвременник през неговия селски произход и невъзможността да се прекъснат селските корени без загуба на „физиономичност“.

---

<sup>6</sup> Използвам думата „поети“ като общо название на пишещите творци в съответствие с терминологията на онази епоха.

<sup>7</sup> Въпреки че дотук посочих немало примери, все из творчеството на известни творци, не бива да се забравя, че далече не само известните модерни поети интерпретират темата за Града. Периодичната преса от началото на века ще ни разкрие имената на други (някои от тях съвсем не безизвестни за своето време) творци като Сирак Скитник, Николай Ракитин, Л. Вълчанов и пр. Със своя богат полисемантичен потенциал, не на последно място и като мода, Града е ключов образ в творчеството на всички поети, които се стремят да психологизират своето писане по начин, който би го доближил до блясъка на европейските образци.

<sup>8</sup> Наистина, „да се завърнеш в бащината къща“ написва Дебелянов, но само опитайте да кажете същата фраза в обратния вариант: „да се завърнеш в майчината къща“. Освен че звучи непривично в пост-патриархален контекст, фразата е оксиморон в битово-правен план, ако се имат предвид нормите на собственост в традиционния свят. Прагматичният български ум веднага би се препънал в подобно размиване между „блян и действителност“. Да не говорим за това, че самите поети едва ли са осъзнавали всички „теоретични“ нюанси на модерното мислене.

<sup>9</sup> Разбира се, трябва да се има предвид и силното влияние на идеологията *Родно изкуство*.

„Ние сме селяни и физиономичното в душата на българина е изразено предимно в селския живот“, така започва една важна статия на К. Гълъбов (1930: 22/Galabov 1930: 22). „Няма просветен българин, който да няма своя корен в недрата на селото“, пише и К. Петканов през 1932 година (Петканов 1932: 124/Petkanov 1932: 124). Наистина, тези думи са казани в контрамодерен контекст, с носталгична рефлексия и утопичен патос, които превръщат българина на предмодерното време в „едно пеещо полуезическо същество“ (Гълъбов 1934: 114/Galabov 1934: 114).<sup>10</sup> А за поетите, родени през 80-те години на 19 век, разкъсването на връзките с близки хора и с тихата домашна среда е било житейска действителност, неизбежна последица от настъпилите историко-икономически промени. Отдалечаването се е случвало в драматичен план, но тъкмо драматизмът на това преживяване е превръщал младите „селски“ хора в модерни поети.

Апокалиптичните нюанси в раздялата с родния свят се появяват и при някои „западни“ символисти, особено в случаите, в които творецът идва откъм някаква по-ясно обособена, донякъде затворена регионална култура. Такъв е случаят с Емил Верхарн; дори след като заживява в Брюксел, той се чувства здраво (и все по-здраво с годините) свързан със своята родна Фландрия. Поемата „Заминаване“ от стихосбирката „Халюцинирани полета“ (1889) изразява масовата раздяла на фламандски селяни с техните родни места. Подгонени от глада и разорението, те вървят по някакъв безнадежден, черен път: „Повлекли крак, едва вървят, сломени от тъга, с натегнали чела...“. На българския читател тази картина припомня финала на поемата „Градушка“, но и покъсното стихотворение „Еврей“ на Яворов. Образът на народа-скитник, на общността-Ахасфер изобщо е многозначителен елемент от репертоара на европейския символизъм. Той размножава драмата на индивида-скитник в група от множество хора; обобщава фигурата на легендарния Ахасфер до емблема на представата за човешка съдба.

Георг Зимел, когото често ще споменавам оттук нататък, публикува през 1903 г. проникателно изследване, озаглавено „Големият град и духовният живот“. В него той изтъква най-важните разлики между живота в малкия и живота в големия град. А тези разлики са валидни, дори в по-голяма степен, когато сравняваме живота на село с живота в големия град.

Животът в малкия град се отличава с по-бавен, по-привичен, по-равномерно протичащ ритъм на сетивно-духовни жизнени образи; той „почива по-скоро върху задушевност и сърдечност в отношенията. Защото те виреят [...] най-добре сред спокойното еднообразие и ненакърнимите привички (Зимел 2014: 38/Zimel 2014: 38).

Това описание подсказва защо родното място на всеки български Ахасфер се мисли в толкова съкровен и задушевен режим; защо ранното детство оставя толкова светли спомени в творчеството на българските поети. Да напуснеш подобен рай, изглежда необяснимо, още по-малко оправдано, особено чрез механизмите на патриархалното възпитание. Ето, оттук тръгва усещането за грях и заблуда, което ражда Блудния син. Заминаващият изоставя не просто мястото, в което се е родил, не само своите близки хора, но целия начин на живот (екзистенциалния модус), в който е бил възпитан и който е успял да интернализира като рамка, форматираща неговата собствена идентичност.

---

<sup>10</sup> По същото време и Мешекон пише за Лилив: „Явно е, че родината на поета не е градът ... а провинцията със „старите стрехи надвесени, гдето родната песен трепти“ (Мешекон 1989: 672). Само че Лилив, както и Дебелянов, и К. Константинов, и всички други поети от началото на века, не проявяват желание да се върнат реално в тази съкровена родина на детските дни. Истината е, че Градът, т.е. големият град, става тяхната нова родина, най-малкото защото ражда онова сложно и болезнено противоречиво светоусещане, което им е необходимо, за да правят литература.

„Тихото, спокойно езеро е размътено, пише Ив. Радославов в статията „Градът“. Старата вяра – изгубена, опорна точка няма. Пилигримът на път за Ерусалим отърсва праха от обувката си и тръгва [...], без да се извърща назад.“ Модерният човек захвърля Рая без причини, които могат да бъдат изразени по някакъв разбираем и разумен начин, а само защото „тази мила картина на родината не говори нищо на сърцето му. Той върви натам, накъдето кипи животът... (Радославов 1992: 169/Radoslavov 1992: 169).

В края на своя път Блудния син пристига в Града. Какви обаче са особеностите на живота в големия град от края на 19 век?

Отношенията и делата на типичните обитатели на големия град са като правило толкова многообразни и комплицирани: най-вече поради струпването на множество хора с различни интереси, отношенията и действията им неминуемо се преплитат и образуват един толкова сложен организъм, че без свършената точност на уговорките и координацията на действията цялото би рухнало, оставяйки след себе си невъобразим хаос (Зимел 2014: 41/Zimel 2014: 41).

На това място немският учен предлага да си представим, че всички часовници в Берлин са започнали да показват различно време, дори само в продължение на един-единствен час. Тогава „целият стопански и останалият делови живот в града би бил разстроен задълго“. Защото именно „точността, изчислимостта, прецизността на живота в големия град [...] оцветяват съдържанието му и същевременно поощряват изключването на онези ирационални, инстинктивни, суверенни характеристики и импулси“, които са присъщи на битието в провинциалния свят (Зимел 2014: 42/Zimel 2014: 42).

Животът на село, а до голяма степен и в малкия град, не познава и не изпитва необходимост от точността на големия град. Той върви със скорост и ритмика, установени от векове, продиктувани от смяната на природните цикли и усвоени до степента на безусловни привички. Дори няма смисъл да прилагаме експеримента с разстроените часовници, защото българските селяни в края на 19 век просто нямат такива. Загубата на живота, изживян „по инстинкт“, обаче изглежда като загуба на „автентичното“ битие, на някаква свише учредена хармония. Към това се прибавя спецификата на новия тип отношения между жителите на големия град, а те

би трябвало формално да се определят като резервирани. Ако на непрекъснатия външен досег с безброй хора би трябвало да съответстват толкова вътрешни реакции, колкото в малкия град, където човек познава почти всеки срещнат и има положително отношение към всеки, то той изцяло би се атомизирал вътрешно, би изпаднал в състояние, което трудно можем да си представим (Зимел 2014:45/Zimel 2014: 45).

Погледната от страни, тази „резервираност“ на отношенията между хората в големия град е логична и оправдана, дори задължителна като рефлекс на самозащита и съхранение. Преживяна отвътре обаче, тя съвсем не изглежда така, особено за онези, които идват откъм селото и малкия град. Дистанцията и разчертаните граници те възприемат като нарушение на „изконните“ правила; резервираните отношения – като проява на безсърдечие и дори безчовечност. Това поражда тревожност в тяхното мислене и несигурност в тяхното поведение. Нищо вече не е такова, каквото е било в условията на стария свят. Дори емоционалните отношения в големия град трябва да бъдат пресъздадени и усвоени по различен начин. Преди те са били устойчиво предзададени от семейно-родовия и социалния статус на индивида. Сега вече зависят от индивидуалността, казва Зимел, от качествата на отделната личност, от нейните специфични умения да спечели топлина и сърдечност от други, също толкова затворени в себе си и недоверчиви, хора.



## 2. „Пустошта“ ражда пророци

Веднъж разкъсал връзките с родното място и прекрачил прага на своя „майчин“ дом, героят на модерната лирика попада в измеренията на многоликата парадигма скитник-странник-Чудак-Ахасфер. Първият Чудак в българската литература е създаден от Яворов със стихотворението „Чудак“ от 1901 г. По същото време образът започва да зрее в идилията на П. Тодоров. И все пак нещо го различава от легендарната фигура на средновековния Ахасфер. Модерният скитник, можем да кажем, е толкова скитник, колкото и евреин, т.е. най-вече в собственото си въображение, в реалността на символичния план. Веднага щом стъпва на пътя, той се озовава ... в Града.

Пристигайки там обаче, героят изобщо не е онова „пеещо езическо същество“, което прививжда Гълъбов, а личност, обременена с вътрешно напрежение и усещане за вина.

*Аз страдам – изневерено е във мене,  
обидено е от живота нещо,  
и между хора и в усамотенъе  
преследва ме съмнение зловещо.*

Тези стихове изглеждат написани от Дебелянов, но всъщност принадлежат на Николай Ракитин и са взети от неговото стихотворение „В тишината на далечния град“ (1912). Но пък и Дебелянов не остава назад. Година по-рано вече е казал:

*Спи градът в безиумните тъми.  
На нощта неверна верен син,  
бродя аз – бездомен и самин...  
(„Спи градът“)*

Година по-късно отново ще потвърди:

*И днес аз бродя в тоя скърбен град –  
едничък дом на мойта скръб бездомна –  
аз бродя за утехата нерад –  
и като загубен в пустошта огромна.  
(„Пловдив“)*

Новият дом е останал чужд за лирическият герой. Това е домът на отчаянието, безверието и самотата. Трудно е да се каже дали героят е толкова скърбен, защото градът е мрачен и пуст, или градът е толкова мрачен и пуст, за да съответства на настроението, в което изпада лирическият герой. Във всеки случай наблюдаваме струпване на три оксиморона в двата цитата от Дебелянов, и то очевидно подсказва нещо повече от умела игра с думи. Ще оставя първите два случая, които не искат особено обяснение, и ще се фокусирам върху третия, който не е така добре експлициран: „и кат загубен в пустошта огромна“; заглавието на стихотворението е „Пловдив“.

Пловдив не е точно огромен град през 1895 г., когато Дебелянов пристига в него. Все пак можем да предположим, че за момче, което идва от малката и най-вече патриархална Копривщица, той е най-големият град, виждан до този момент. Трийсетина хиляди души са всъщност достатъчни, за да го направят пъстър и шумен, пълен с непознати хора и с оживление. Да наречеш такъв град „пустиня“, може да бъде само оксиморон. Авторът очевидно търси символични измерения, подсказани с употребата на библейския термин „пустош“. „Пустошта“ в Стария Завет има двойно значение. От една страна, тя е реална, исторически достоверна област във вътрешността на древния Ханаан; ненаселена, незасегната от цивилизацията земя, в която скитат главно разбойнически банди. Това е видимата страна на лирическият оксиморон. В

пустошта обаче е било натирвано жертвеното животно (овен или козел), „натоварено“ с греховете на цялата общност. Съдбата му е била да умре заедно със своя товар. Новият Завет подема древния ритуал в нов символичен план. Най-големият „жертвен козел“ на християнската митология става Исус Христос.

Да се върнем сега при лирическия герой, бродещ из „пустошта“ на големия град. От една страна, той наистина се чувства самотен и прокълнат в дома на своята „скръб бездомна“. От друга страна обаче, в думите му прозира усещането на Избрания да бъде изкупителна жертва (за греховете) на другите хора; подмолно, героят се идентифицира с алегоричната фигура на Христос. Това, разбира се, не е трудно откритие, като се има предвид, че най-типичният „жертвен“ герой на П. Годоров се казва Христо („Зидари“), а на П. Яворов – Христо Христофоров. И все пак символиката при Дебелянов става особено видима в последното му стихотворение преди да замине на фронта – „Миг“. Другаде съм анализирала тази творба с акцент върху момента на отказаното пророчество, на несбъдналото се чудо (Кирова 2018: 281-283/Kirova 2018: 281-283). Сега бих привлякла вниманието върху обстановката, в която се случва централната сцена. Представете си я поместена на някой пращен селски мегдан с аудитория от босоноги хлапета и задрямали кучета; веднага ще стане ясно, че сцената с отказаното пророчество е възможна само в Града.

Само в Града индивидът придобива индивидуалност и свобода, способни да породят усещането, че си роден, за да бъдеш пророк. (На село и в малкия град пророкът е просто луд човек, както си спомняме от Мунчо на Вазов или от Йовковия Люцкан.) Само тук „пророкът“ може да намери приятелски кръг, който да споделя неговите чувства и дори амбиции; само тук би могъл да открие „сцена“, от която да заяви присъствието си с някаква степен на публичен резонанс. При това, колкото по-големи са трудностите да наложиш собствената личност в рамките на големия град, толкова по-екстравагантни могат да бъдат формите, в които се случват подобни усилия.<sup>11</sup>

Ще обобщя това, което казах дотук, в едно изречение. *Модерното светоусещане не може да се роди без пространството на големия град.*

### 3. Тълпата е адът на живота в града

Духовният живот в големия град е изграден върху основата на един парадокс и това много ясно се вижда в творчеството на българските поети заради тяхното романтическо възпитание, което по принцип изостря склонността към сблъскване на крайностите в една опозиция. Парадоксът, за който говоря, разделя и събира в същото време два – на пръв поглед несъвместими – процеса.

Градската култура от втората половина на 19 век стимулира небивало ускорение в развитието на онова, което Зимел нарича „обективна култура“, а ние разбираме като сбор от материална култура и научно-технически прогрес. Само си представете изумлението на Ал. Константинов пред чудесата на Третото световно изложение в Чикаго през 1893 г. На този фон индивидът започва да се усеща „малък“ и незначителен, „принизен до *quantité négligeable*<sup>12</sup>, казва Зимел, до пращинка на фона на чудовищната организация от неща и сили“ (Зимел 2014: 55/Zimel 2014: 55).

<sup>11</sup> „Там, където количественото нарастване на значимостта и енергията достига своя предел, се прибъгва до качествено разграничаване, за да може чрез възбуждане на възприемчивост към различията да се спечели на своя страна съзнанието на социалния кръг, който в крайна сметка изкушава индивида да се впусне в немислими чудатости, в типичните за големия град екстравагантности като това да се отличава от другите, предизвиква капризи, претенциозност, чийто смисъл се крие не в съдържанието на такова държане, а в неговата форма „да бъдеш различен...“ (Зимел 2014: 53/Zimel 2014: 53).

<sup>12</sup> Пренебрежимо количество (фр.)

И българските поети се чувстват така – не защото на село/в малкия град тяхната индивидуалност е имала по-голям простор за развитие, а защото тъкмо големият град е стимулирал укрепването на личността в борба с други личности и прояви. За разлика от всички традиционни герои на селския свят, човекът в модерния метрополис съзнава своята роля на винтче в гигантския механизъм на цивилизационния прогрес; той усеща, че е затънал в „гържествуващата кристализация на [неговия] безличностен дух“ (Зимел 2014: 55/Zimel 2014: 55).

Първата и най-видима, сетивно непосредствена проява на това чувство е физическата близост с другите хора в пространството на големия град. От неизбежната пре-населеност на модерния метрополис се ражда „тълпата“ в европейската поезия от края на 19 век. Съвсем разбираемо, ранните български модернисти я мислят изцяло в отрицателен план. За тях „тълпата“ е начин да си представят отблъскващата алтернатива на интимната близост в човешките отношения; носталгичен блян по „истинския“ живот; рефлекс на усещането за стабилна хармония, възможно само в детски години. Не трябва да се забравя и влиянието на Ницше, страстен противник на големия град като всички други мислители, които проповядват философията на индивидуализма през 19 век.

С показателно единодушие нашите млади поети портретират живота на тълпата като карнавал, като непресекващо шумно веселие на хора, изгубили своите нравствени ценности и духовни опори. Тълпата винаги е „огромна“, безкрайна „върволица“, тя „гъмжи“ в несекващата „забава на стохиялния град“ („Маска“); носи се „музика шумна от стъпки, от смях и преплетени речи“ („Миг“). Прокрадва се усещането за бездна, населена с мрачни, безлични сенки:

*Из града, що тътне,  
свят нелеп блуждае  
като в пропаст душна.  
В улиците смътни  
шумната тълпа е  
чужда и бездушна.  
(„Вечерен трепет“)*

Тълпата е адът на модерната душевност и големият град е нейният дом. Тя е съставена от индивиди, които са изгубили своята индивидуалност, от хора-маски с опустели души; дори молитвите са безнадеждни в тъмнината на тази несвършваща нощ:

*Счуват се смътни въздишки сподавени,  
тътне безпътната нощ,  
молят безпътни жени, изоставени  
в пропасти мрачни без вожд.  
(„Градът“)*

Сред образите, които персонифицират градския ад, трябва да отделим женските фигури и по-точно *фигурата на падналата жена*. С разпалената настойчивост на новопокръстени ницшеанци, но и със страховете на все още патриархални мъже, нашите поети илюстрират пороците на градския свят с превъплъщенията на идеята за вечногрешната природа на женското същество. Вахханки, „лезбианки бледни“, „безпътни жени, изоставени ... без вожд“, „отвъргнати неми сирени“... – въображението щедро гребе от митологичните пластове на различни култури в опит да изрази вътрешната несигурност на модерната (мъжка) душа.

Освен като клише на европейския символизъм, тълпата става обект на социологически изследвания и дори тема на официалния академичен дискурс от края

на 19 век. Тук бих искала да припомня най-известната книга на френския психолог, антрополог и социолог Гюстав Льо Бон – „Психология на тълпите“, публикувана през 1895 година. В нея за пръв път се дефинира тълпата като субект на историческия процес, ясно разграничена от онова мъгляво изобретение на романтичния академизъм, наречено „душата на народа“. С края на 19 век според Гюстав Льо Бон е настъпила „ерата на тълпите“; в живота на европейските държави е навлязла „една нова сила, един нов господар на съвременността: мощта на тълпите“ (Льо Бон 2002: 9/Льо Бон 2002: 9). И понеже ги вижда главно като социални образувания, като продукт на пролетарската класа, той предвижда, че „стремежът им е да разрушават открай докрай обществото такова, каквото е, за да го доведат до онзи примитивен комунизъм, който е бил нормалното състояние на всички човешки групи преди зората на цивилизацията“ (Льо Бон 2002: 10/Льо Бон 2002: 10).

Част от книгата представлява детайлен портрет на тълпата, конструиран върху шест опорни точки, или шест основни характеристики, типични за нея: импулсивност, подвижност и раздразнимост; податливост на внушения и доверчивост; преувеличеност и елементарност на афектите; консервативни инстинкти; ирационалност; авторитарност и нетърпимост. Освен това Льо Бон поддържа модерната (дори днес) идея, че няма Тълпа, има тълпи, които се различават помежду си и могат да бъдат „престъпни, но и ... добродетелни, и героични, и пр.“ Вече е станало ясно, че неговият портрет на „тълпите“ доста се различава от лирическата „тълпа“ в творчеството на българските поети, защото тя е хомогенна и монохромна маса, която „блуждае“ без цел, „пъпли из стъгдите“, жаждаша евтини удоволствия на плътта, не изпитва нужда от идеи, които да прегърне, и затова не търси водачи, както и не е в състояние да роди свой герой.

Тази тълпа има една-единствена цел: да бъде алтернатива на Героя-личност, на Скитника-Странник-Чудак, който носи всички обратни на нея черти: той е уединен и затворен в себе си, чужд на жаждата за удоволствия, самотен, вмислен в отвъдното, вгълбен във „вечните въпроси, които никога не разрешава“. И все пак има едно изключение – още по-неочаквано, защото идва откъм поета с най-затворена душа, най-малко предразположен към социална изява: Николай Лилиев.

В края на първото десетилетие от новия век символистът Лилиев, повече от социалиста Полянов, интерпретира темата за Града в социален аспект. Наистина, не съвсем без влиянието на социалистическите идеи, поне в самото начало. Така през 1908 г. младият Н. Михайлов (той все още не е станал Лилиев) публикува в сп. „Съвременник“ на Г. Бакалов едно стихотворение без заглавие, в което изразява пролетарски настроения, не много различни от тези, които ще споделят по-късно Смирненски и Вапцаров:

*Аз чувам шума  
на бъдащия град,  
аз чувам дима  
на фабрики тъмни  
сред шепот злорад...*

Три години по-късно е написана лирическата поема „Градът“. След двугодишен престой в Париж Лилиев би трябвало да се е разделил със социалистическите видения, и това е така. Само че тъкмо в Париж се е „срещнал“ с Емил Верхарн. В българската литературна история и до днес си остава недооценено влиянието, което може би най-известният белгийски поет оказва върху нашия „най-нежен“ лирик; то обаче се вижда много ясно, когато сравним Града на Лилиев с Града на другите български символисти.

Отначало, лирическият герой на поемата „Градът“ напуска родното място като всички Блудни синове на ранния модернизъм. „Не послушал сърдечни моления“, той се отправя на път и все така разбираемо се озовава в Града, където живее Тълпата. Тази

тълпа обаче е портретирана по различен начин. Вместо обичайните затъпели мъже и развратни жени, тя е съставена от „бездомни и смирени“ хора с души, „загубели от труда“, а не от пороци.

*На живота безспирният грохот ги поглъща и бързо мени...  
Неотстъпна тъма ги обсажда, те са роби на демони зли.*

Не може да има съмнение, че „тълпата“ на Лилиев е по-близо до „тълпите“, които описва Зимел и които рисува Верхарн в стихосбирките „Градове-октоподи“ (1895) и „Лицата на живота“ (1899), отколкото до познатия образ от творчеството на другите български символисти.

#### 4. „И сѐ пак аз съм в теб“

Тук вече трябва да въведе една творба, която споменах още в началото, но която заслужава повече внимание, тъй като е сред най-интересните прояви на темата за Града: лирическата поема „Градът“ от Ст. Тинтеров (Вен. Тин.).<sup>13</sup> Заради нейната слаба известност ще си позволя да я представя малко по-подробно.

Творбата е публикувана през 1910 г. в сп. „Демократически преглед“ – авторитетно и популярно издание, редактирано от Т. Влайков. Тя има мотото „Urbi et Orbi“<sup>14</sup>, което отправя към стихосбирката „Urbi et Orbi“ (1903) на руския символист В. Брюсов. От Брюсов навярно идва и силната струя социална проблематика в изображението на големия град.<sup>15</sup> С обичайното за българските поети светоусещане на постпатриархален човек, Ст. Тинтеров конструира „домашна“ история на своите отношения със страшния град:

*И може би когато  
на тоя свят дошел, изплаках първи път,  
то бе вродений страх от него, от Градът –  
че виждах го – Молох, треперящ, който чака  
над жертвата, над мен, ръце протегнал в мрака,  
готов да изрече убийствени слова.*

Фолклорният образ на орисницата тук се преплита с библейската фигура на Молох<sup>16</sup>, а двете заедно изразяват обичайния месианистичен аспект в светоусещането на ранните български модернисти. Както в идилията „Орисници“ на П. Тодоров, както

---

<sup>13</sup> Стефан Тинтеров (1885-1912) е роден в Бургас, получава юридическо образование в СУ и започва работа като зам. прокурор в Стара Загора. Публикува от двайсетгодишен, но става известен като автор на сп. „Демократически преглед“ от 1906 г. нататък под псевдоним Вен. Тин. Пише поезия, статии и рецензии, превежда от немски и френски език. Подвързачов и Дебелянов го включват в своята „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам“ с десет стихотворения. Известен е и със своите профеминистки възгледи: защитава правото на жените да вземат участие в общественния живот, публикува статии във в. „Женски глас“ и сп. „Гражданка“. Умира нелепо, хвърлен от кон по време на служебен оглед край някакво село. Творчеството на Ст. Тинтеров е събрано за пръв път в книга през 2000 г. (Вен Тин 2000). Книгата може да бъде прочетена и като безплатно електронно издание на Liter Net.

<sup>14</sup> Фразата „Urbi et Orbi“ (лат.) означава буквално „към града и към земята“, а метафорично – „към всички“. С нея започва празничното обръщение на папата от балкона на катедралата Св. Петър всяка Коледа и Великден.

<sup>15</sup> В същата стихосбирка на Брюсов е публикувана лирическата поема „Затворените“ („Замкнутые“). Тя изгражда потресаваща картина на нисостта и пустотата в модерния свят, чийто символ тук е Града. Заключителната пета глава рисува близкото бъдеще като кошмар, в който Града – гигантски механичен паяк и безпощадно чудовище, е превзел света.

<sup>16</sup> Молох се е казвало едно от местните божества на Древния Ханаан. Възможно е ритуалите в негова чест да са включвали и човешко жертвоприношение. Според Еврейската Библия става въпрос за изгаряне на деца, затова в нея Молох е символ на най-отвратително идолопоклонство.

в стиховете на Пенчо Славейков, Ст. Михайловски, та дори и на Вазов, Поетът още от люлката е орисан на необикновена съдба. И тази съдба го среща с Града.

Градът на Ст. Тинтеров е силно амбивалентен. Отначало (и това продължава почти до финала на поемата) той е описан като зловещо чудовище (сфинкс, кентавър и пр., авторът щедро гребе от запаса на своите митологични знания):

*Кънтящ от пустота, нашествено безчислен,  
и винаги зянат, и винаги замислен –  
железнокамен сфинкс, пред мен стоеше той...  
[...]  
И той, центавър зъл, помежду тях бе тук,  
размесил своя хохот с хилядния звук...*

Приказно-фантастичният елемент в изображението на Града тук е засилен под влиянието на Брюсов, но той по принцип съществува в поетическия регистър на градската тема. Петнайсет години след поемата на Тинтеров и седем години след края на Първата световна война народопсихологът Найдено Шейтанов продължава да нарича Града „многодомно и хилядоглаво чудовище“, зло сърце на новия свят, чийто ритъм заплашва да унищожи „изконния“ ни национален дух и да направи българите „западнокултурни“ хора (Шейтанов 1925/Sheytanov 1925).

Градът на символиста Тинтеров изгражда почти пролетарска картина на социалното разделение в големия град: от едната страна на някаква невидима барикада стоят жертвите на модерното общество, които са попаднали в зловещия капан на Града; от другата страна се простира светът на удоволствията и ярките светлини:

*А в привечерний час, в часът на лунний сплин,  
оттегляше се той – изящен господин  
в разкошния салон, зад спуснатите щори  
шептящ онез слова на бегли разговори,  
в които вее чар, в които бди грехът  
над дишащия възторг на ароматна плът.*

Липсват само известните „бастон, дебела шуба, пура“, за да бъде всичко „на място“ в тази образна представа на социалното неравенство, предварил и подготвила поезията на Хр. Смирненски. И наистина можем да кажем, че тъкмо в лабиринта на символистичното писане (може би поради неговата закъсняла поява) се ражда пролетарската интерпретация на Града. А колкото до екзотичното присъствие на „Градът“ от Н. Райнов, то представя друга линия на модерността в българската литература, свързана с бавното и колебливо съзряване на потребността от мистична мисъл.

И все пак най-интересното в лирическата поема на Ст. Тинтеров не е алегоричното изображение на Града като стар развратник и митологичен звяр. Ако искаме да го видим, трябва да изчакаме до последните десетина стиха, защото творбата е структурирана като голям и разгърнат оксиморон. Ще цитирам изцяло този финал:

*И сѐ пак аз сѐм в теб. Макар че развенчани  
погребвам всеки ден, сред шемета пиян,  
ту някой скѐп другар, ту някой свиден блян, –  
обичам те, о Град, престѐпен и омразен!  
Готов да прокълна, готов да бъда сгазен  
под кървавий въртеж на твоето колело,  
под гордия ти вид навеждам аз чело.  
В теб който се изгуби, себе си намира.  
Затуй че в теб познах изподнята на мира,*

*ти родствен ми остана, о безродствен град –  
защото ти си дух, защото ти си ад!*

Оказва се, че Града предизвиква не само страх и омраза у лирическия герой; той е обект и на страстна любов. Подобна амбивалентност ми напомня термина „любомраза“, с който в модерната психоанализа се означава най-ранното и недиференцирано отношение на детето към всемогъщата и всеприсъствена фигура на неговата майка. Модерната душа съзнава, че нейното съществуване е зависимо от Града; ако понечи да скъса с него, тя ще загуби източника на своето вдъхновение, а и самата причина да съществува. Именно тази връзка, която има ирационален характер, усеща съвременникът Ив. Радославов и симптоматично коментира темата за Града в реторика на любовното преживяване:

„Поетът обича този шумен, страстен, опияняващ град. Той се просмуква от него [...], цялото му битие е немислимо без него [защото] тъкмо тази страшна и грамадна клетка, на която е самоволен пленник, му дава наслаждение и чисти минути...“ (Радославов 1992: 171/ Radoslavov 1992: 171).

Сто и десет години по-късно, нека размислим трезво: как се ражда ирационалната зависимост на модерния поет от Града? Какво държи двамата свързани в тази парадоксална („любомразна“) прегръдка? Отново ще се обърна към Зимел, неин съвременник както Ив. Радославов. Когато говори за „резервираността“ в отношенията между градските хора, той добавя, че „тъкмо [тя] осигурява на индивида лична свобода“ (Зимел 2014: 47/Zimel 2014: 47). И след няколко страници продължава:

това, че следваме законите на собствената си природа [...] става за нас и за другите съвсем ясно и несъмнено едва когато външният израз на тази природа се различава от този на другите (Зимел 2014: 51/Zimel 2014: 51).

Нищо от противоречивата и болезнена психика на новите поети не може да разцъфне на село/в малкия град. Модерната чувствителност като екстравагантен продукт на буржоазната култура от втората половина на 19 век е рожба на големите градове; тя не може да съществува без високата степен на „индивидуализация“, без онази „комбинация от стимул, възможности и среда, в която да бъдеш различен“ (Зимел 2014: 53/Zimel 2014: 53), присъща единствено на съвременния метрополис. Със своята „подвижност, изменчивост, противоречивост“ Града е източник, но и матрица на тази чувствителност. Той далеч не е просто среда и рамка, в която се случва разнообразието на съвременния живот; *той е самият модерен живот*. Ив. Радославов чувства това, когато казва:

Бъдещето на българското изкуство е бъдещето на София (Радославов 1992: 174/ Radoslavov 1992: 174).

Ще повторя фразата „подвижност, изменчивост, противоречивост“, с която Зимел характеризира живота в Града. Другаде съм писала за това кои са най-специфичните качества на „модерната душа“: чувствителност, променливост, болезнено изострена възприемчивост към външния свят, лабилност на нервната система, склонност към противоречиви крайности в поведението и мисълта... Все качества, които културният репертоар на Хубавата епоха клишира като саморазбиращи се прояви на женската същност и особености на женската психика. Ив. Радославов също казва нещо интересно в тази посока. Представяйки си едно възможно изследване на връзката между поетите символисти и цивилизацията на големия град, той предвижда, че то би „ни открило тъмните пътечки, по които страстният и импулсивен темперамент на живота в Града е пресъздавал душата на художника“ (Радославов 1992: 172/Radoslavov 1992: 172). В тези думи ясно се вижда двупосочната връзка между „душата на художника“ и „темпера-

мента на живота в Града“, а това, което ги обединява и прави взаимно зависими, е именно тяхната „женска“ същност, проявена в черти от психичен порядък. Сега вече няма да ни учуди фактът, че Града често е мислен като жена в творчеството на европейските символисти. Не знам по-добър пример от един роман, публикуван през 1892 г. от белгийския символист Жорж Роденбах – „Мъртвата Брюге“.

Ж. Роденбах (1855–1898), приятел и съученик на Верхарн, напуска Фландрия и заживява в Париж от 1887 г. натам, но продължава да носи родната си провинция като душевно пространство на съкровени спомени и поетични блянове. Градът е тема, на която той посвещава почти цялото си творчество – дотам, че самото то започва да изглежда като изкусен урбанистичен градеж, „заприличва на писмоуен град“. Брюге (или Брюж във френско произношение) е „главната героиня“ на най-известния му роман<sup>17</sup>, тя е толкова свързана с душевните състояния на нещастния Юг Виан, че понякога се прелива в тях, насочва ги, оформя ги с въздействието, което оказва върху неговата – болезнено ранена от смъртта на скъпата му съпруга, психика. Поетът Райнер Мария Рилке, негов по-млад съвременник, описва тази връзка като „символна тъждественост, измислена от един поет, за да изрази по-ясно своите вълнения“ (Роденбах 2000: 7/Rodenbah 2000: 7).

„Брюге се превръща в нещо като огледало на вътрешния мир на своя герой“, пише и Кр. Кавалджиев (вж. Роденбах 2000/Rodenbah 2000), тя е тъмната и мистична страна на човешкото битие, избликлала на повърхността с неудържимата и непобедима скръб, която изпитва болезнено чувствителният Виан. Така Града става метафора на скръбта, но и гробница, праг към смъртта, защото през/чрез него Смъртта вика при себе си унесеня герой.<sup>18</sup> Впрочем и Брюге е изобразена като град на прага между два свята: с мъртво минало и несигурно бъдеще. Героят броди из улиците, край запустелите кейове, като из мрачен и пуст лабиринт: отвсякъде го дебне и увлича към себе си съблазнителната фигура на Смъртта-жена.

Асоциативната верига град-лабиринт-гробница-смърт далече не е измислена от въображението на европейските символисти. Тя е просто обратната страна на една друга (и сякаш по-добре позната) верига: затворено пространство (от пещера до гроб) – утроба (сигурност и спокойствие) – нов живот. Сплетени, двете вериги представляват една от най-древните (и затова многолико- противоречиви) митологеми, родени от човешката мисъл. От нея постепенно се разрояват множество алегорични изображения, разгърнати в свещените текстове на различни религии по целия свят. Най-лесно бих припомнила Вавилон като Великата блудница на християнския Апокалипсис, а преди него в Стария Завет са представени и други големи градове (Тир, Ниневия, Сидон, Йерусалим) като развратни жени чрез алегоричния дискурс на старозаветните пророци.

Нека се върнем обратно към поезията на ранните български модернисти и към начина, по който те чувстват-изобразяват-живеят Града. Вече можем да разберем как така малката и провинциална София (с население под сто и петдесет хиляди в края на Първата световна война) е родила темата за Града и неговите чудовищни превъплъщения. Няма съмнение, че много наши поети са посещавали и дори живели в някой голям

---

<sup>17</sup> Роденбах продължава да пише проза за Брюге и по-нататък, с атмосферата и символиката на този град са свързани всичките му символистични романи. От тях на български език съвсем наскоро бяха издадени „Музей на бегинки“ (2020) и „Призванието“ (2020).

<sup>18</sup> Мъртвият град е стигнал и в българската литература. Виждаме го в стихотворението „Плачът на стари град“ (1919) от Иван Кунев, малко известен като поет, но човек, който е завършил литература в Германия. В духа на Роденбах тук можем да прочетем:

*Камбани пеят смъртни песни,  
И плаче горко стари град...*



европейски град, но не това е решило появата на Града в тяхното творчество. Дебелянов например никога не е виждал град, по-голям от Атина, а пък Атина в ранните години на 20 век далече не е метрополис. Но дори да не бяха виждали големите градове, нашите поети пак щяха да опишат Града по същия митологично-хиперболичен начин. Защото литературният Град не е реален топос от геополитическо естество, а духовно пространство, което те населяват с бляновете и призраците на своята собствена душевност. Града е техният начин да бъдат модерни, да живеят отвъд ограниченията на една конкретна историческа и географска среда.

Пишейки за Града, българските поети стават част от глобалната модерна култура, надмогват рамката на своя битов, тривиален, провинциален живот и се превръщат в космополити, в граждани на една безгранична и безсмъртна родина. Този ефект няма да трае дълго, защото Голямата война унищожава космополитната атмосфера на Хубавата епоха, но затова пък от него се ражда такава поезия, каквато втори път няма да срещнем в развитието на българската култура.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вен Тин 2000: *Вен Тин*. Защото съм избраник. Творчеството на Вен Тин в контекста на българската литература. Съст. Вл. Стоянов. Варна: Славена (Ven Tin 2000: *Ven Tin. Zashtoto sam izbranic. Tvorchestvoto na Ven Tin v konteksta na balgarskata literatura*. Sast. Vl. Stoyanov. Varna: Slavena).
- Вълчанов 1911: *Вълчанов, Л.* „На път“. – Българска сбирка № 1: 52 (Valchanov 1911: *Valchanov, L.* „Na pat“. – *Balgarska sbirka* Nr. 1: 52).
- Георгиев 1983: *Георгиев, Г.* София и софиянци 1878-1944. София: Наука и изкуство (Georgiev 1983: *Georgiev, G.* Sofia i sofiantsi 1878-1944. Sofia: Nauka i izkustvo).
- Гълъбов 1930: *Гълъбов, К.* Нашите културни задачи. – В: *Гълъбов, К.* Зовът на Родината. Културният път на българина. Литературни опити. София, (Galabov 1930: *Galabov, K.* *Nashite kulturni zadachi*. In: *Galabov, K.* *Zovat na Rodinata. Kulturniat pat na balgarina. Literaturni opiti*. Sofia, 38-56).
- Гълъбов 1934: *Гълъбов, К.* Психология на българина. – Българска мисъл IX, № 2, 114-132 (Galabov 1934: *Galabov, K.* *Psihologia na balgarina*. – *Balgarska misal* IX, Nr. 2, 114-132).
- Димов 1902: *Димов, Д. Х.* Поглед върху нашия обществен живот. Кюстендил (Dimov 1902: *Dimov, D. H.* *Pogled varhu nashia obshtestven zhivot*. Kyustendil).
- Зимел 2014: *Зимел, Г.* Големият град и духовният живот. – В: Г. Зимел. Фрагментарният характер на живота. Есета. Критика и хуманизъм, София: Критика и хуманизъм (Zimel 2014: *Zimel, G.* *Golemiyat grad i duhovniyat zhivot*. In: *Zimel G.* *Fragmentarniat harakter na zhivota. Eseta. Sofia: Kritika i humanizam*).
- Кирова 2018: *Кирова, М.* Българска литература от Освобождението до Първата световна война. Част 2. София: Колибри (Kirova 2018: *Kirova, M.* *Bulgarska Literatura ot Osvobozhdenieto do Parvata svetovna voyna. Chast 2*. Sofia: Kolibri).
- Льо Бон 2002: *Льо Бон, Г.* Психология на тълпите. София: Жарава (Lyo Bon 2002: *Lyo Bon, G.* *Psihologia na talpite*. Sofia: Zharava).
- Мешеков 1989: *Мешеков, Ив.* Николай Лилиев – романтик символист. В: *Мешеков, Ив.* Есета. Статии. Студии. Рецензии. София: Български писател (Meshekov 1989: *Meshekov, Iv.* *Nikolay Liliev – romantik simvolist*. In: *Meshekov, Iv.* *Eseta. Statii. Studii. Retsenzii*. Sofia: Balgarski pisatel).
- Петканов 1932: *Петканов, К.* Българската интелигенция като рожба и отрицание на нашето село. – Философски преглед IV, № 2, 124-138 (Petkanov 1932: *Petkanov, K.*

- Balgarskata inteligentsia kato rozhba i otritsanie na nasheto selo. – Filosofski pregled IV, Nr. 2, 124-138).
- Радославов, 1992: *Радославов, Ив.* Градът. – В: Илиев, Ст. (съст.). Блуждаеща естетика. Български символисти за символизма. София: Издателство на БАН (Radoslavov 1992: *Radoslavov, Iv.* Gradat. In: Iliev, St. Bluzhdaeshta estetika. Bulgarski simvolisti za simbolizma. Sofia: Izdatelstvo na BAN).
- Роденбах 2000: *Роденбах, Ж.* Мъртвата Брюге (превод и предговор Кр. Кавалджиев). София: Дружество Гражданин (Rodenbah 2000: *Rodenbah, Zh.* Martvata Bryuge, (prevod i predgovor Kr. Kavaldzhiev). Sofia: Druzhestvo Grazhdanin).
- Шейтанов 1925: *Шейтанов, Н.* Преображение на България. – Златорог IV, № 4, 12-17 (Sheytanov 1925: *Sheytanov, N.* Preobrazhenie na Balgaria. – Zlatorog IV, Nr. 4, 12-17).