

Nadezhda Tsocheva

(Bulgaria, Konstantin Preslavsky University of Shumen)

The Gardens of Bulgarian Modernism and Postmodernism Decorativeness and Floropoetics

Abstract: In line with current research in cultural studies (semantics of gardens, history of fragrances, floropoetics, history of the city), this paper discusses the specific use of the floral code in the decorative texts of Bulgarian modernism and postmodernism. By perceiving flowers as a cultural phenomenon in the context of the idea of modern arts synthesis, it is possible to trace how man experiences himself in language, how flowers become ornaments of feelings (Peyo Yavorov, Teodor Trayanov, Nikolay Raynov), how they speak about the threats of modern civilization (Chavdar Mutafov). The paper also explores echoes of the decorative trends in postmodern prose, perceived as a memory of the age of modernism.

Keywords: floral code, decorativeness, ornaments, arts synthesis

Надежда Цочева

(България, Шуменски университет „Еп. Константин Преславски“)

Градините на българския модернизъм и постмодернизъм Декоративност и флоралност

Флоралният културен код може да се разгледа като начин за извеждане на особеностите на българския модернизъм. Семантиката на цветята в *градините на символизма* се свързва с категорията *субективност*. Основавайки се на иконографията на сецесиона (естетизирания вариант на Алфонс Муха или болестно-демонизирания вариант на Густав Климт; декадентската чувствителност на Шарл Бодлер) в българския символизъм се орнаментализират преживяванията на модерния субект. Ако библейските градини чрез райската образност отправят към идеята за хармоничната цялост човек – природа – Бог, то градините на сецесиона визуализират разпада на модерния субект – порива към трансцендента и трагичната преломеност в действителността, отдалечеността от идеала и пропадането в бездната на греха (градините на Едем – градините на греха). Авангардът проиграва в своите езикови експерименти краха на индивидуалистичната култура в света на цивилизацията, като насочва вниманието към нейните изкуствени градини: града и нощното кафене с изкуствените цветя, парка с неговата „балсамирана“ красота; парфюма с флорални нотки, човешкото тяло с татуираните цветя, модните аксесоари, подменили истинската човешка същност. Свиването на пространството *градина – град* свидетелства за трансформационните процеси *природа – цивилизация, свят на естеството – свят на изкуственото*. Чрез възприемането на цветята като културен феномен в контекста на идеята за модерния синтез между изкуствата може да се проследи как човекът преживява себе си в езика, как цветята се превръщат в орнаменти на чувствата, как говорят за заплахите на цивилизацията и да се потърсят отгласи на декоративните тенденции в постмодерните експерименти като памет за епохата на модернизма.

Градините на сецесиона и символизма

Как флоралните елементи на сецесионната естетика говорят за модерната *субектност*, родена в трагичния конфликт между небесния порив и телесната греховност?

Раздвоеният модерен субект преживява себе си в езика, за да изрази конвулсиите на страстта, като цветята се превръщат в орнаменти на съкровени зони на интимното. Сецесионът¹ проявява интерес към дискурса на страстта и болестта, умиращата красота – тайнственодемоничните сили на природата, въплътени в образа на освободената плът – изкушаваща и обриваща на гибел. Естетизацията на болезненото, взирането в телесното – желанието да се говори за тялото, болестта, страстта, смъртта като съкровени зони на психическото, са задължителни фигури на модернистичния дискурс, изведени до естетически принципи на нова декадентска естетика, основана на декоративния рисунок чрез линия и орнамент (Русева/Ruseva 2001: 44-63). В нейната основа е заложен принципът на стилизацията и на синтеза, декоративна плетеница от женски образи, флорални изображения, екзотични птици, митологични същества, възбена живопис, сплитаща блясъка на скъпоценни камъни, бижута. Иконографията на сецесиона се основава на митологични и приказни персонажи, изявяващи своята страст в действия, в които се смесват любов и смърт: жената русалка-сирена; сфинкса във връзка със засиления интерес към египетската култура, змията (хтоничното) – птицата (соларното начало), свързани с дървото на живота. В стремежа да представи живота като стихия, движение и самообновление тя се обръща към образността на Изтока², органичната природа (хаотичния растеж като антитеза на индустриалния свят). Бягайки от градската цивилизация, основавайки се на философията на живота, тя се стреми да постигне естествен човек, затова търси човешката страст в нейната екстатичност. Екстазът в демонично-еротичния или естетизирано-декоративния му вариант може да се види в картините на Г. Климт („Саломея“, „Юдит“), Фр. фон Щук („Вакханалии“, „Грях“), Ал. Муха. Картините и постерите на Ал. Муха са естетизирани вариации на екстаза като израз на стремежа на душата към невидимите отвъдни светове, декоративен синтез, свързващ човешката и природната образност. Цикълът „Изкуствата“ (1898)³ представя естетизирани варианти на живописата, музиката, поезията, танца чрез декоративното сплитане на женски образи и цветя: *мак, роза, лавър, бръшлян*. В цикъла „Цветя“ (1898) се успоредяват извивките на женското тяло с флоралната образност – *рози, лилии, карамфили, ириса, иглики*, разчита се на кривата линия, на декоративната образност като универсален език, чрез който се прониква отвъд видимостта на нещата. Рекламните плакати изобилстват от стилизирани женски и флорални изображения на *лилии, камелии* („Дамата с камелиите“), *макове* („Лято“), *хризантеми* („Есен“). Наред с лилията, ириса, карамфила, мака и др. *орхидеята* е важна част от естетизираните флорални орнаменти в картините и плакатите на Ал. Муха. С екзотичния си аромат орхидеята създава усещане за мистичност и загадъчност; символ на красота и любов, изящност и съвършенство; невинна чистота, но и екзотична страст. Станала част от иконографията на сецесиона, тя раздвоява своето значение – знак за мистичност и за гибелна страст⁴. Това екзотично

¹ Изследването се придържа към различните назовавания на изкуството в края на XIX в. – сецесион (Австрия), ар нуво, fin de siècle, belle époque (Франция), югендстил (Германия), модерн (Русия).

² Източната живопис, боравеща с принципа на стилизацията, служи като основа на декоративните експерименти на Г. Климт, Ал. Муха, Г. Моро.

³ Жена с мак в ръката е естетизиран вариант на живописата; поезията – жена с лаврови клонки в косите, съзерцаваща далечна звезда; музиката – жена с бръшлянови клонки, заслушана в мистичния звук на Вселената; танцът естетизира динамиката на женското тяло в съзвучие със сипеши се розови листа.

⁴ Според някои легенди богинята на светлината оставила като знак за своето присъствие на земята орхидеята, символ на красота, чистота и изящество; а според други Венера по време на любовните си игри изтървала на земята една от пантофките си и тя се превърнала в цвете, символ на любовната страст.

цвете може да се види в рекламните афиши на Ал. Муха, създадени за знаменитата актриса Сара Бернар, които слагат началото на популярността на художника и чрез които той утвърждава своя декоративен стил – *ар нуво*: „Жизмонда“ (1894/95) и „Медея“ (1898). Рекламният плакат за пиесата „Жизмонда“ е в нестандартен формат с богати орнаменти, отличава се с фин рисунък и деликатни пастелни цветове, за разлика от типичните за онова време яркооцветени плакати, с богато украсена дъгообразна арка зад главата на актрисата като ореол (Stone 2022). Жизмонда, която държи палмова клонка във великденската процесия в края на пиесата, е в костюм в бледи цветове на византийска благородничка, с *орхидеи в косите*. Орхидеята, обвързана с християнската образност⁵, визира принадлежността към божественото, сакралното.

Сара Бернар играе ролята и на Медея – принцеса от Колхида, земя на приказно богатство и магьосничество, която отравя съперницата си и убива двамата си синове, за да нарани неверния си съпруг Язон. В рекламния афиш „Медея“ е представена последната трагична сцена – с втренчени от ужас очи, Медея стои пред убитите си деца с окървавен кинжал, тържествуваща в отмъщението си. Изобразена е като жрица на тъмните сили, коварна и хитра, истинско vyplъщение на фаталната жена, разкъсвана от ревност и обида, гняв и мъст (Басова/Basova 2017: 108). Образът ѝ е орнаментализиран, с акцент върху *погледа*, предаващ страстта, с *венец от орхидеи*, с було, прикрило половината ѝ лице, с *гривна-змия* на ръката ѝ. *Орхидеята – змията – окървавеният кинжал – фаталната жена* изграждат смислов ред – знак за демоничната греховност на човешките емоции, които са персонализирани, декоративно стилизирани. Златната гривна на Медея е едно от впечатляващите и изискани бижута, създадени от Ал. Муха и Жорж Фуке⁶ през 1899 г. за Сара Бернар. Актрисата я носи като Медея и Клеопатра, влизайки в ролята на фаталните жени – възприета е като зловещ древен амулет, подчертаващ варварските нрави на страната и засилващ впечатлението за жестокост от страна на майката убийца. Сара Бернар блести на сцената в необикновени костюми и с причудливи бижута в тон с тях. В резултат на сътрудничеството на Ал. Муха с Жорж Фуке се появяват блестящи екстравагантни образци в стил *ар нуво*, които изобилстват от флорални детайли – лилии, ириса, теменуги, *орхидеи*.

Орхидеята като част от декадентската образност може да се види и в „Цветя на злото“ на Шарл Бодлер – на корицата на стихосбирката, на илюстрации към изданието от 1935 г. на Карло Фарнети – художник илюстратор, използващ техниката „la maniere noire“. В „Цветя на злото“ – в цикъла „Сплин и идеал“ се полагат основите на теорията за съответствията, говори се за отделеността на човека от идеала, за несъизмеримостта между мимолетното и вечното, между идеала и сплина. Изгражда се нова представа за красотата – умиращата, демонична красота. Флоралният код се обвързва с темата за творчеството – с отключването на сетивата и навлизането чрез тях в света на вечността. Модернисткия Аз размножава своето вътрешно Аз в поредица от орнаменти – визуализации на преживяванията, като в тази поредица попадат цветята. Те могат да бъдат вписани в ансамбъла на изкушенията – знак за греховното, съблазнителното, плътското, омаята от екзотичното, тропическото. В „Екзотичен аромат“ се отключват сетивата, за да се познае Другият свят: чуден остров на негата и на леност, свят-градина с причудливи дървета и сочни плодове на *тамаринд* в духа на романтичния трафарет, свидетелство за екзотичните бягства в далечни страни, знак за отделеността

През Средновековието листата на орхидеята са били една от главните съставки на любовните отвари. <https://luboslovie.bg/2015/03/23/>

⁵ Орхидеята се е използвала като украса на олтара на църквите през периода на Коледа или на Великден: петната на някои цветове се възприемат като капки от кръвта на Христос.

⁶ Жорж Фуке е един от най-известните бижутери в Париж в края на XIX – началото на XX век.

на твореца от света. Обективизирането на преживяванията се постига чрез фигурите на *есента, жената, цветята*, чрез които се удостоверява разцепването на Аза (сплин и идеал). Поставя се акцент върху *мотива за бледността* (на цветята), *болестта* като отдалечност от идеала: уханието на телесното, плътското, земното срещу увехналостта, болестта, бледността; „цветът на идеала“ се противопоставя на „розите бледни“, на лишените от аромата на телесното увехнали цветя. Основните реторични стратегии са ориентирани към възвишеното, но визират и афинитета към болното, повличащото към смъртта. Болзеното става източник на красота и вдъхновение. Преживяването се визуализира чрез сецесионната иконография, за да се представи разкъсаното от противоречиви състояния модерно самосъзнание.

Ако херменевтичното интерпретиране може да се възпреме като разчитане на следи, доколко декадентската образност на Ш. Бодлер и иконографията на сецесиона, разчитаща на флоралния орнамент, може да бъде разпозната в текстовете на българските модернисти? Какви цветя има в градините на българската сецесионно-символистична литература?

При П. К. Я в о р о в естетизираният свят на идеала може да бъде символно представен чрез редополагането на цветята на невинността и фигурите на женското – смислова оркестрация на цветя и емоции. Наблюдава се обръзването на цветята с *невинността и девичеството*, но и с *опасния аромат на живота и желанията*. Плътта е „цвят“, опиващ сетивата с парфюмни ухания, там властват порочните „царици на нощта“, антипод на серафичните *две хубави очи*. В контекста на наблюденията на В. Русева върху Яворовия дискурс, отворен към интимните зони на психичното – бездната на страстта, смъртта (Русева/Ruseva 2001: 44-63); на Б. Пенчев – за орнаментализиране на преживяването при сецесиона, афинитета към болното като начин на освобождаване от нормите на природното (Пенчев/Penchev 2003: 146-178), на Й. Ефтимов за „символистичния хербарий“ (Ефтимов/Eftimov 2012: 231-258), на Б. Дакова за живота на аза като *органичен орнамент* (Дакова/Dakova 2007: 140-147) може да се разтълкуват предпочитанията на Яворов към следните смислови редове: *роза – теменуга – маслина – лилия – мак – лоза*, и опозиции: *цъфтящи градини – увехнали градини, естественост – изкуственост*. Любимата може да бъде възплъщение на идеала: „Ще бъдеш в бяло – с вейка от маслина / и като ангел в бяло облекло...“, а изплъзването Й – като пропадане в бездната на греха. *Розата* може да бъде знак за изкусителната греховна съблазън на плътското в „Царици на нощта“, издържана в стилистиката на сецесиона с предпочитание към образа на *змията* („Месалина“ – „благоухаят дремнали градини“, „незаглушена *роза* в плът безстидна / ще цъфне с ароматен плам“; „Клеопатра“ – „свещената змия в една целувка / замряла бе на нейните уста“); или депресивното, изплъзващото се в света на илюзорността („Въздишка“), докато „пъпката от роза“ е символ на чистотата, непорочността:

на крехка майска *роза* пъпка – това си ти...

- една за мен

ти ароматна ще цъфтиш...

(„Блян“, П. Яворов)

Предпочитанието към *лилията и крина* като символ на божествената същност се откроява в поезията на П. Яворов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров. Свързана с мистичното познание, *лилията* е лунно цвете, но може да бъде знак за страдащата душа – *тъмен крин* в поезията на Н. Лилиев. При Ем. Попдимитров лилиите са в един смислов аранжимент с розата, разчита се на езиковата нюансираност, на вариациите на любовта към жената *лилия, крем, виола*, като мистично извисяване към други светове:

ти си кат пъпка от кремова *роза*,
глас – *виола кремонска*
(„Лаура“, Ем. Попдимитров)

Противопоставянето *лилия* – *мак* при Яворов, може да бъде вариант на разполовената човешка същност между духовното и материалното, между небесния порив и бездната на страстта – страдание: „Иди, мечта – мечти, носете сняг – *лилии* в ръце... / На *макът* кървав цветовете остават в моето сърце!“. *Теменугата* в нейната бледност е символ на тайнственост, преданост, жертвеност, меланхоличност:

печални, бледи, *болни теменуги* –
мечти неволни и несмели
(„Теменуги“, П. Яворов)

Символизмът залага на бледността, намаляващата жизненост (Яворовите *бледни теменуги*, Траяновите *бледни рози*, свързани с отлагане на културни клишета, аналози в езика на модернистичната естетика). Ако цъфтящата градина се явява архетип на райската градина, то символизмът я свързва с болезнената посърналост на душата (Дебеляновите градини „повехнали скърбят“), с пропадането в греховната бездна на действителността („обрасла с бурени градина“ – обрасла със злото на неверието). В градините на Яворовата поезия особено място заема *орхидеята*. В непубликуваното приживе стихотворение, посветено на Мина Тодорова – „Невинност свята орхидея...“⁷ чрез флоралната образност (орхидея, мак, лилия) се откроява двойствеността на битието. Диалогът *Аз-Ти* придобива онтологични измерения – знак за модернистката разпокъсаност между бляна и действителността, между тялото и духа. Орхидеята се свързва с далечните звездни пространства; свидетелства за обезпелтяването, извеждането в пространството на трансцендента, в священата обител (Едемската градина). Обвързва се с християнската образност – с мотива за смиренито (чрез иконографията на телесното – свеждането на погледа като благоговеене през божественото). Попада в един смислов ред с ангела, мечтата, небето, звездата. Сплитането на изразите на женското и природното начало: *сняг* – *лилии в ръце*, насочва към концепта *заледена меланхолия*, като ледът, вариант на мъртвата вода, е стилизиран образ на инобитието в неговата недостижимост. *Макът*, от своя страна, насочва към дискурса на страстта – визира екстатичността на страданието на лирически аз.

Невинност свята - орхидея
на звездни самоти...
Иди, мечта, иди при нея, -
идете, хиляди мечти!
И нека в нейната обител
най-смелата от вас
замести ангела-хранител:
да бди тревожно всеки час.
И там – смирени монахини
с наведени очи –
богослужете дни, години:
сред благовонност и мечти...

⁷ Текстът е цитиран: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=130&WorkID=3501&Level=2>.
Върху последното Яворово стихотворение, посветено на Мина Тодорова (1910), може да се видят наблюденията на Михаил Неделчев (Неделчев/Nedelchev 2010).

Иди, мечта – мечти, носете
сняг – лилии в ръце...
На макът кървав цветовете
остават в моето сърце!

(„Невинност свята – орхидея“, П. Яворов)

Екзотичните цветя са част от декадентската образност и на „Regina mortua“⁸ на Т е о д о р Т р а я н о в, текст, който орнаментализира страданието като *изгаряне* на сърцето – мимоза, орхидея, като се залага на болезнеността, увяхващата красота. В текстовете „Мимоза“, „Увяхнал мак“ (Траянов/Трауанов 1905: 17) в стилистиката на меланхолното се изказва молитвеното извисяване към идеала и увяхването на мечтите, надеждите:

С увяхнал стрък от *огнен мак* обкичам
в калта зарования сън...

(„Увяхнал мак“)

Отровните милувки умъртвяват „томлението“ на душата-мимоза в нейната болезненост, недокоснала се до „знойния дъх на щастieto“ („Мимоза“). В градините на Т. Траянов сред *лаврови клонки, ясмин и лилии*, свързани с чистотата на бленувания свят, се откроява и образът на *посърналия слънчоглед* – визуален знак на меланхолията, на дълбоката чувствителност на душата, изгубила своя идеал, на чувството за отчуждение, неспособност, в чиято основа стоят платоновските мотиви за небесната родина и земното изгнаничество. Чувството се превръща в орнамент чрез естетическата стилизация, разчитаща на флоралния код и на концепта *заледена меланхолия*. Меланхолията вледенява, отнема жизнеността – декорирана е чрез флоралната образност („снежна лилия“, „ледени цветя“), чрез вледеняване на чувствата на лирическият Аз („заледените сълзи и вопли“), чрез мотива за студената красота на жената като отсъствие. В меланхолните градини на Траянов може да се открият образите на „тъжния мак“, „тъмновиолетната орхидея“, „печалната върба“, „тъжните кипариси“. Меланхолията се визуализира чрез пространствения код по отношение на флоралността: чрез образа на плачещите върби (клюмнали, приведени) и на кипариса (извисяващ се нагоре). Лилията като образ на заледената меланхолия може да се види в „Бетовен“, „Възсепната тишина“, в „Salve regina“: „страдай кат лилия нежна“. В цикъла „Горящи хоризонти“ (Траянов/Трауанов 1905/06: 15-18) се разпознава типичната за сецесиона образност в „Сянката на Salome“, „Тъмновиолетна орхидея“:

Венец от сребърни цветя,
обкичи тайний лик на тъмнината. [...]
[...] Благоуханното дихание
извая своя сън – пламтяща фея –
неземен лик на скърби възвръщани...

(„Тъмновиолетна орхидея“)

В „Тъмновиолетна орхидея“ чрез синестезията „студеното дихание на тъмновиолетна орхидея“ се визуализира страдащата душа. Физическите измерения на страданието в неговата екстатичност е визирано чрез гибелната екзотичност на орхидеята и лилията: „пий из тия *лилии*, растящи / из морнодищащи дрезгавини“. В „Химни и балади“ Траянов редактира текста и променя заглавието му – „Орхидея“. „В просъница“ от цикъла „Via dolorosa“ се разпознава декадентски-натуралистичният език, чрез

⁸ През октомври 1905 г. в „Художник“ се появява цикълът „Regina mortua“, който дава наслов на първата стихосбирка на Т. Траянов, излязла през 1908 г. Той продължава да печата в „Художник“ своите стихове – цикъла „Възсепната тишина“ (I, 8-9) и цикъла „Горящи хоризонти“ (I, 19-20).

който се говори за страданието, превзело сърцето: „и корен тежкоцветна орхидея / завсмука в прилепените гърди“. Текстовете се основават на мотива за увяхването на цветята и надеждите – разкриват различни степени на увяхването, на прехода от живота към смъртта, вледеняването (опозицията *лед – огън* като вариант на *живот – смърт*) – посърнали, увехнали, закрепяли, прекършени, сухи, болни, разпилени, гнили, бездъхни ледени цветя. Цветята могат да бъдат свързани и с небесния порив на човешката душа към идеала (бели, незнани, сънни цветя; синьо цвете; ямин-жасмин; хелиотропи).

Самотата и непостижимостта на щастието е основна тема и в стихотворенията „Теменуга“, „Синьо цвете“, „Трепетлика“, „Орхидея“ от „Романтични песни“. Тези кратки лирически песни разкриват раздвоената модерна душа, но не така драматично тревожна и напрегната, както в „Regina mortua“ и „Химни и балади“, а някак минорно примирена с тежката си орис (Костадинова/Kostadinova 2002).

Под склон от облачни граници
луна запалена огря,
лъчи разтвориха вълните
на омагесана гора.
Из глъбините хлад повея,
припламна лунният светлик,
и бавно *странна орхидея*
разлисти своя морав лик.
И оттогаз над мене властно
тя своя поглед прикова,
ту алчно лъстна, ту безстрастна,
мълви унесени слова.
Една мечта ли тя погуби,
еднъж душа ли раздвои,
кръвта и сълзите възлюби
и нелечима скръб струи.
Проклинам бродницата фея
на омагесана гора,
лика на *лунна орхидея,*
що в горестно сърце огря.
(„Орхидея“, Т. Траянов)

В този текст образът на орхидеята се обвързва с образа на луната, като се откроява нейната двойственост: *лъст- бестрастие*, и се поставя акцент върху нейната екзотичност, мистичност, загадъчност. *Лунната орхидея* насочва към лунатизма на декадентите; към рефлектиращия характер на луната, която говори на човека, че животът е отражение. Според А. Ханзен-Льове съществуват два лунни ипостаса: месецът (мъжкото начало) и луната (женското начало). В „Орхидея“ се откроява лунно-женското, непредсказуемостта, причудливо-интуитивното, цикличното начало (връзката между жената и луната, характерна за изкуството на *fine de siècle*). Луната отразява светлината (илюзорния лунен свят), а *лунната орхидея* се свързва с деструктивния женски аспект на лунното начало (непостоянство, изменчивост, безвременност), с идеята за хладната женска красота, противопоставена на София с нейната соларност. Елипсата, луната визуализират образа на нецялостния човек, раздвоен между полюсите на битието, докато кръгът и слънцето – образа на хармоничния човек с монолитността на неговото съзнание (Ханзен-Льове/Hansen-Löve 1999: 199-218). От една страна, се откроява апокалиптичната символика на *лунната орхидея* като антисоларна тенденция – хлад и безстрастие, лишаване от виталността на земния свят, проникнатост от духа. Лунният свят,

свързан с мотива за омагьосването, прави видими не самите предмети, а техния отблясък, сенки и следи, застинали в процеса на някаква метаморфоза – готови да преминат от света на сенчестото битие на предметния свят, в света на абсолюта (трансформация на физически-предметното в енергия и светлина). От друга страна – екзотичната „орхидея с морав лик“ се възприема като гибелна страст, обвързана с изкушенията на плътското (лъст и грях). Чрез образа на лунната орхидея, тъмноцветната орхидея и тежкоцветната орхидея на Т. Траянов се орнаментализира разкъсаната от противоречия модерна душа.

С излизането на текстовете на Т. Траянов в „Художник“ се появяват и текстове пародии в „Б ъ л г а р а н“, които свидетелстват за усвояването на философския език на страданието, на който говорят българските модернисти, и който е обект на игрови трансформации в карнавалната българановска атмосфера. Езикът на модерността е видян в неговата необичайност, като привлеченост към новото, нехарактерното за българските традиции. В „Българан“ се наблюдава заиграване с понятието „декадентски“, което се появява в своята „висока употреба“ в „Южни цветове“ на Д. Кьорчев. За това свидетелстват пародиите „Лота“ (декадентска поема), „Из дебатите на физико-математическия факултет – Математическа декадентщина“ от Сиромах Бекяров. Траяновите *орхидеи*, *храмове*, *теменужен здрач* се извеждат от обичайния си контекст и се съизмерват с математически понятия, като се пародира „украсата“, „чуждостта“, „неразбираемостта“ на новия декоративен модернистичен език:

Теменужний здрач на елипсата
чудна
Съзирах аз в *нощта* [...]
Яви се ти
когато аз задрямал
посред *разхвърляни орхидеи*
седях [...]
и почнах аз, и в мен роди се мисъл
да възсъздам
на цифрите отдавна *намисления*
*храм*⁹.

Декорациите на душата в „словесните плетеници-арабески“ на Николай Райнов – „бродерии на източната мистика“ (Милев/Milev 1919: 107), „Градът“, „Очите на Арабия“, „Слънчеви приказки“ също разчитат на стилистиката на сецесиона – на флоралната образност. В градините на Н. Райнов се срещат цветя, свързани с:

- *болестност, умора, меланхолност* – перуники (ириси) и морни теменуги, приведени маслини и чинари; плачещи върби в „Градът“; увехнали градини в „Книга на загадките“ като отдалеченост от идеала;
- *страст и грях* – мирис на разголено тяло и претръпнали целувки; упойваща миризма на чампака (магнолия), бодливи рози и отровни растения; разпъната над бездната душа, „пламтяща корона, стягаща като змийски пръстен с бодливи рози челото“ (греховността на плътта, страстта, жената) в „Градът“;
- *благовоние* от черна смола и кора от кедр, *свързано с магическите практики* – призоваването на другия свят в „Мермерна жена“ от „Слънчеви приказки“.

⁹ Вж. „Българан“, декември 1905г., бр. 116. с. 5.

Декоративният образ на душата в контекста на дискурса на страстта търси грешното в сецесионно извитите линии на жената (танцът със седемте воала на Саломе – характерен образ в иконографията на сецесиона) и на растителните конфигурации:

Душата ти е танц под седем покривала! Душата ти е танц на чаровната Саломе!...
Сластни голи рамене разнасят остър мирис и малки цветчета се вият по играещи леки крака – по бели женски бедра...

(Райнов/Raynov 1989: 153)

В „Соломон и Балкиза“ се откроява образът на жената-мак – Соломон търси тайната на жената и споделя своето прозрение пред Савската царица:

Думите на жената са бързи като нозе на танцовачка и преходни като цветове на алмуг.

И – докле заглъхне песента на рибарите, червените макове отлитат, а остават само семената.

Мак е жената.

Тъй съм чул аз.

(Райнов/Raynov 1989: 84)

Макът насочва към упойващата власт на съня, отвеждащ в други светове; към идеята за преходността на материалното, изплъзващия се смисъл.¹⁰

В поемата „Градът“ пространството се стеснява: от градините към града. Райската градина е заменена от Града с неговата изкуственост, илюзорност, болност, греховност, приковаващ човека към материалното, и същевременно изразяващ жаждата на душата към извисяване чрез райските цветя и аромати. „Градът“ на Н. Райнов – това е душата, „разпъната над бездни“¹¹ в нейната разпаднатост, нецялостност. Преживяването се орнаментализира чрез фигурите на жената, града, градините с цветята в тяхната апокалиптична и демонична образност¹²:

- маска, прикриваща суетата, илюзорността на реалността, изкусителната греховна сетивност – декорация на греха и илюзиите, визирана чрез упойващата миризма на чампак (магнолия) и мак;
- стилизация на цветята от „Песен на песните“ – метафори на единението с божествената цялост¹³.

¹⁰ *Макът* се явява атрибут на боговете Хера (Юнона), Церера (Деметра), често наричана Мекона (от гр. *месоп*, *макоп* – мак). Древните гърци са вярвали, че макът е бил сътворен от бога на сънищата Хипнос, изобразяван като юноша, държащ в ръцете си букет макове или с венец от макове в косата, за Деметра, изтощена от опитите си да открие дъщеря си Персефона. Обвита в гирлянди от макове е била изобразявана и Персефона, като символ на спускащия се на Земята покой. Според древноримска легенда макът израснал от сълзите на Венера, след като научила за смъртта на Адонис. Легенди разказват, че царството на Морфей е било засадено с макове. Омир е писал, че Хубавата Елена е облекчавала страданията на бойците по време на Троянската война със сок от макове. Вергилий е наричал мака „*lathean*“ – даряваш забрава. Диоскорид е предупреждавал, че маковият сок може да доведе до смърт.

¹¹ В Епилога: „Кървав съм на страшна Голгота! / О, Жена! / Огнено кръщение на страшна Тайна! / Пламтяща корона стяга като змийски пръстен с *бодливи рози* челото. / Разпъната над бездните душа...”

¹² Н. Фрай, изследвайки метафорите в Библията, говори за апокалиптичната и демоничната образност, като откроява образите на *градината* и *града*. Едемската градина, свързана с оазисната образност – дървото и водите на живота, и Градът Йерусалим (градовете са склонни да бъдат жени от символна гледна точка) са проявление на апокалиптичната образност, обвързана метафорично с Христос. Пустинята, морето, езическият град (Вавилон, Рим, Великата блудница) са проявление на демоничната образност, знак за отпадналите, отхвърлените, пропадналите в греха. Наблюдава се стесняване на обсега на светото пространство – от Рая през Обетованата земя до Града и Храма (Фрай/Fray 1993: 191-206).

¹³ *Библейските градини* са пълни с нард, шафран, кедри, кипариси, *крин/лилия*, смирна, цъфнали лозя, ябълки. Любимата е сравнявана с крин, смирна. Според Н. Фрай в основата на „Песен на песните”

Цветята стават част от ритуалните практики за общуване със света на вечността, но същевременно свидетелстват за неговото изплъзване и откъснатост от идеала – чрез мотива за бледните, увехнали цветя. Сплитането на женските и флоралните образи в отделните песни – зодиакални знаци, свързани със стилистиката на сецесиона – напомнят естетизирания „Зодиак“ на Ал. Муха и греховно демоничния вариант на Г. Клинт. В „Песен 4: Рак“ от поемата „Градът“ жената е дете и греховна съблазън:

Тя плачеше като дете и пред очите ми цъфнаха светли *перуники и морни теменуги* [...] Душата ти е арфа на стар рапсод...

Душата ти е пъклен цибал, който води свещени танци на черна литургия!
И мръсни бесове безсрамно се допират до голи рамене – и грамадни паяци плетат мрежи в душата.

(Райнов/Raynov 1989: 151-160)

Естетизацията се постига чрез образа на ирисите / перуники, повтарящ се образ в картините на Ал. Муха, Ван Гог. В „Ирисите“ на Ван Гог (1890) се вижда влиянието на японската гравюра: необичайни ракурси, наличие на детайлно нарисувани области или „залети“ с плътни цветове, несъответстващи на реалността. Ирисите са символ на вярата, пазят от зли духове; носят името на гръцката богиня на дъгата. Могат да бъдат естетизация на порива към идеала или да се свържат с меланхоличното преживяване, по подобие на теменугите – основен образ в иконографията на сецесиона.

Градът, чрез апокалиптичната и демоничната метафорика на флоралните образи, може да бъде Йерусалим с фигурите на единението и Вавилон с езика на разноречието като дериват на душата в нейната двойственост, като тайна и познание на себе си. Пълното отдалечаване от райските градини се постига при авангарда, при който в пространството на Града се откроява изкуственото, подменило естеството: паркът, изкуствената градина, книжните и татуираните цветя, парфюмите с флорални нотки, нощното кафене с изкуствените цветя. Визирана е променената същност на човека марионетка, на творчеството в епохата на техническата възпроизводимост, заменяща същността на човека/текста-уникат с неговата вторичност. Стилизацията и орнаментът стават основни черти на постсимволистичната култура. Символистичният дискурс може да бъде източник на орнаменти, апликирани върху друг стил.

Градините на авангарда

Текстовете на Ч а в д а р М у т а ф о в представят краха на индивидуалистичната естетика в света на масовата култура и техническата възпроизводимост, боравейки с флоралната образност. Забавата „Денди сънува (черно и златно)“ от „Марионетки“ като тематика насочва към експлоатирания от сецесиона сюжет – мистичната целувка в *градините на любовта* (картините на Г. Клинт), декорирана с витални растителни мотиви. Небесният профил върху японска ваза с черен и златен профил, декорираната плоскостност от фигури: целувката, открива езика на декоративността и Изтока и се свързва с мистичното извисяване на душата. Денди разказва съня си за Жената като молитва, видение, музика, тайнство, чийто език не познава (Мутафов/Mutafov 1993: 52). В декоративния роман „Дилетант“ с подзаглавие „Градината с манекени“ (изкуствените градини на цивилизацията) героят води живот на марионетка, чиято анонимна и механистична същност е представена чрез „геометрията на комичното“ и гротесковите стилизации в

са метафорите на единението, съединението; постигнатата цялост между Невестата и Жениха, Христос и Църквата, за което свидетелстват и семантичните употреби на цветята. В този смисъл „библейските“ цветя извеждат душата от света на греховността, за да я извисят до света на божественото (пак там).

пространството на Града с неговите аромати, звуци, багри. В романа може да се разпознае езикът на сецесиона като един от многобройните езици, изграждащи чрез принципа на колажа вторичността на текста: езикът на Ш. Бодлер (образът на „дремналите“ градини, мотивът за меланхолията и сплина), свидетелстващ за чувството на героя за битието – Естетът, чиято уникалност е заличена в света на масовата култура. Той желае да се завърне към първичното, природата, в търсене на Чудото (онова съответствие между аромати, звукове, багри и предмети, постигащо вечността – в духа на Бодлер), но това се оказва невъзможно, защото печатът на цивилизацията е наложен върху него. В пространството на дома „с очертанятия на квадрат“, героят разпознава себе си в цивилизационните артефакти:

Аз обичам парфюма на *орхидеи* – тази чиста миризма на голо тяло и грях; обичам *амбрата*, зимно време при спуснати щори, всред бледните приказки на фаянсовата камина [...] обичам нервната и сладна фантастика на *Reau d'Espagne*, червена като кръв, горчива като отрова, изгаряща кожата като целувка. Аз обичам *ириса, тrefла, лавандата и миска; четвъртитите кристални флакони със сребърни запушалки...* (Мутафов/Mutafov 2004: 35-37)

Парфюмът с флорални нотки е знак за изкуственото, за подмяната на естествените благоухания с изкуствените аромати на цивилизацията и материята, оказващи своята магнетична власт върху човека, подменящи същността му, превръщащи го в марионетка, водеща живот в програмираност. Това е свят на мумифицираната красота, на парковете, в които „дърветата протягат остриите си вопли към небето“, отдалечили се от хармоничната вписаност на естествения, непознатия греха, човек в рая. При Ч. Мутафов – *парфюмът (смес от орхидеи, амбра, ирис, тrefла, лаванда и миска)* може да се възприеме като смес от различни аромати, влизащи в дисхармония помежду си – съчетание от флорални (елегантен аспект), ароматични (успокояващ аспект), балсамови (мистичен аспект), ориенталски (чувствен аспект) нотки. Парфюмът може да носи печата на човека като уникат – изработен точно за човека аромат, свързан със състояние, атмосфера, емоция, лице. Ако ароматът като уникат е хармонично взаимодействие на едно ухание с друго, то парфюмът при Ч. Мутафов е колаж от невъзможности, за да се представи модерният разпад в света на цивилизацията. Ароматът на цивилизацията е сладният, опияняващ аромат на материята, плътта, греха, представен в стилистиката на сецесиона: „сладна фантастика на *Reau d'Espagne*, кристални флакони със сребърни запушалки“.¹⁴ В епохата на сецесиона парфюмът става луксозен продукт, като предпочитани аромати са: *амбра, орхидея, лаванда*, станали част от смисловия код на еротичното. Ако *лавандулата* пречиства душата, като вдишването на аромата ѝ унищожава душевната болка, то *амбрата и орхидеята* като аромат се свързват с чувствеността, страстта и нейната омагьосваща сила. Уханията могат да остават в съзнанието като *спомени*, да предизвикат различни настроения у този, който ги е вдишал, могат да изиграят ролята на афродизиак (чувствен аромат). *Амбрата* се явява един от най-неустоимите аромати за мъжете, способни да го направят абсолютно подвластен на жената, превърнал се в оръжие за съблазн. В текста чрез амбрата, мускуса и *орхидеята* се представя силата на аромата (парфюма) като власт – изкусителната, омагьосваща същност на жената като възплъщение на властта на материалното – неговата греховност и илюзорност:

¹⁴ *Reau d'Espagne* (1901) е сложен и луксозен парфюм, любим аромат на чувствени лица, най-вече за жени (доближава се до мириса на кожата на жената, буквално се превежда като „кожата на Испания“, парфюмирана кожа). Изработен от цветя, подправки, масла, съставен от роза, нероли, лавандула, върбинка, бергамот, сандалово дърво, канела, карамфил, масло, цибетка и мускус.

Вие сте заключена в привидности: Вие нямате тяло. Вашата ръка е направена от *горещ парфюм*, а устата ви са само преображения... Душата ѝ на жадно божество се смесва с *шепота на парфюмите* и трепти във въздуха като вечен сън, тя оживява в цветята, загива във водата, превъплътява се в сянката.

(Мутафов/Mutafov 2004: 83, 93-95)

Неслучайно изследователите на аромата го определят като сила, въздействаща на физическо, психологическо и социално ниво (Классен, Хоувз, Синнотт/Classen, Howes, Synnott 2010: 43-48). Жената носи отпечатъка на цивилизацията чрез ароматите като украса в света на рекламите, кинематографа: „*одеколон... косата ви има някакъв див парфюм... вие сте рафинирана дивачка... реклами, реклами... парфюми Houbigant*¹⁵... кинематографът...“ (Мутафов/Mutafov 2004: 67-71). Парфюмите *Хюбигант* са били популярни в епохата на сецесиона, букет от ароматите на портокалов цвят, жасмин, тубероза, кедър. Портокаловото дърво е символ на изобилие, невинност; свързва се със сватбената символика (булката е носела портокалови цветчета или те са били част от сватбения букет), емблема на вечната любов¹⁶.

Сетивата на Дилетанта са жадни за красота, за любов и той засвидетелства своите копнежи по непосредственото, истинското в света на изкуственото: „тя получи едно *теменужено* цветче в ръцете, в знак на посвещение“ (теменужката – пасивност, свенливост, чистота), но на фона на цялата изкуственост на цивилизацията те се провалят: „латистите чашки с кюрасо се отделяха твърде декоративно сред малките *венчета от теменуги*“, сред сладката отрова на парфюма:

„*парфюмът на дрехите от орхидеи* [...] Дамата меланхолично заяви, че не знае дали го обича [...] една *бяла роза* изгасна на устните ѝ, сякаш удавена“ (Мутафов/Mutafov 2004: 76-77).

Сънната нежност на мечтите застива в гротесковите превъплътения на плътта, порока и страстта. Розата, вместо да бъде ароматът на възвишената любов, придаващ изтънченост и изисканост, се превръща в аромата на греха в неговата гибелност. Любовта се оказва невъзможна в света на цивилизацията.

Застрашителната същност на цивилизацията е представена в „Дилетант“ и чрез образа на кафенето – проекция на двойствената същност на модерната цивилизация – декорация и разврат: „*Нощното кафене – разврат на орхидея от светлина*, цъфтяща в мистичната оранжерия на нощта; разискрени цветя от светлина, подводна градина от изгубени съкровища“. Образите на *подводната градина* и на *орхидеята* отправят към иконографията на сецесиона, сочат дискурса на страстта. В текста на Мутафов се поставя акцент върху тяхната екзотичност и омагьосваща греховност.

Градините на постмодернизма

Флоралният и визуалният код (цветята и цветовете) са в основата и на постмодерните експерименти в декоративната проза на Ал. Секулов („Колекционер на любовни изречения“), на М. Фучеджиева („Кефер или цветовете на малката Ида“), Ем.

¹⁵ Houbigant е най-старият парфюмериен дворец, създаден във Франция още през 1775 г. Историата на тази марка е много богата, а през вековете парфюмите ѝ стават любими на владетелските дворци по цяла Европа. Легендарният цветен парфюм Houbigant Quelques Fleurs се счита за пионер в света на парфюмите, свързан с истинския лукс. Тези аромати са разработени в съответствие с традиционния френски парфюмериен занаят – елегантни, атрактивни, способни да направят страхотно впечатление.

¹⁶ Обичаят започва в древен Китай. Кралица Виктория става един от най-престижните клиенти на Houbigant, като поставя начало на традиция да се носи венец от разцъфнали портокалови цветове в деня на сватбата си през 1840 г.

Дворянова („Земните градини на Богородица“) и др. В „Колекционер на любовни изречения“ историята за търсенето на една изгубена любов е представена като колаж от различни истории, записани на ябълкова кора, свързани с идеята за мимолетното, невъзвратимото, представено чрез флоралната образност и културата на сетивата – прашинката от чаена *роза*, аромата на розмарин, тръстиките на тъгата. Ем. Дворянова в своя роман изгражда сюжета, основавайки се на легендата за земното желание на Дева Мария чрез образа на градините, в които расте *кринът*, за забраненото желание да се надникне в непозволеното (жена да прекрачи в света на светата обител – Атон). М. Фучеджиева представя съдбата на човека в един дистопичен технологизиран, подвластен на виртуалното и бялото свят чрез метаморфозата на малката Ида, която с помощта на приказния герой Хръм се превръща в Акико (момичето с цветно име и живот). Срещу хладината на бялото се изправят бушуващите цветове в мозъка на Ида, цветните ѝ сънища, поддържани от Хръм, който нарежда на възглавницата ѝ откъси от приказки с ярки описания на цветя и цветове:

слънцето залязваше в оранжево-лилави припламвания и цъфтяха *орхидеи с малки хищни розови езичета*, вкусили и запомнили всички тайни на дъгата (Фучеджиева/Fuchedjjeva 2006: 99).

В новия ѝ цветен живот тя става притежател на градина с цветя. Вярва, че ако говори красиви думи на цветята, те ще се превърнат един ден от *мушката в орхидеи*. Ако мушкатото се свързва със света на делничното, обичайното, то орхидеята носи идеята за екзотичността, уникалността, великолепието. Неслучайно заглавието насочва към приказната трансформация на скарабея в приказно същество (вариант на приказната трансформация на грозното пате в красив лебед), а в основата на книгата е изразът „кефер“ – да бъдеш.

Изводи: Цветята в градините на българския модернизъм могат да се възприемат като „културни метафори“, с които човекът живее, чрез които възприема и изказва себе си в света – орнаменти на чувствата или стилизирани образи на модерната цивилизация, подменила истинската човешка същност, чиито декоративни отгласи се разпознават и в съвременната литература.

ЛИТЕРАТУРА

Басова 2017: *Басова, Н.* Плакат епохи модерна как симулякр. – Знак: проблемное поле медиаобразования. №3 (25), 102-110 (Basova 2017: *Basova, N.* Plakat epokhi moderna kak simulyakr. – Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya. №3 (25), 102-110).

Дакова 2007: *Дакова, Б.* Орнамент и визия в ранната поезия на Ем. Попдимитров. – Ем. Попдимитров – критически прочити. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 140-147. (Dakova 2007: *Dakova, B.* Ornament i vizia v rannata poezia na Em. Popdimitrov. – Em. Popdimitrov – kriticheski prochiti. Sofia: UI „Sv. Kl. Ohridski“, 140-147).

Ефтимов 2007: *Ефтимов, Й.* Попдимитровите върби, Яворовите теменуги, Траяновите кипариси и в крайна сметка все пак хризантемите. – Ем. Попдимитров – критически прочити. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 231-258 (Eftimov 2007: *Eftimov, Y.* Popdimitrovite warbi, Yavorovite temenugi, Trayanovite kiparisi i v krajna smetka vse pak hrizantemite. – Em. Popdimitrov – kriticheski prochiti. Sofia: UI „Sv. Kl. Ohridski“, 231-258).

- Класен, Хоувз, Синнотт 2010: *Класен, К. Хоувз, Д. Синнотт, Эн.* Значение и власт аромата. – Вайнштейн, О. Ароматы и запахи в культуре. I. Москва: Новое литературное обозрение. 43-48 (Klassen, Khouvz, Sinnott 2010: *Classen, C. Howes, D. Synnott, A.* Znachenie i vlast' aromata. – Vaynshteyn, O. Aromaty i zapakhi v kul'ture. I. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 43-48).
- Костадинова 2001: *Костадинова, Е. Т.* Траянов в учебната програма за 11 кл. – Български език и литература, кн. 5-6 (Kostadinova 2001: *Kostadinova, E. T.* Trayanov v учебната програма за 11 кл. – Balgarski ezik i literatyra, kn. 5-6).
- Милев 1919-20: *Милев, Г.* Милев, Гео. Родно изкуство. – Везни, 1, № 4. 107 (Milev 1919-20: *Milev, G.* Rodno izkustvo. – Vezni, 1, № 4, 107).
- Мутафов 1993: *Мутафов, Ч.* Денди сънува (черно и златно). – Ч. Мутафов. Марионетки. Избрано. София: ГАЛ-ИКО, 52 (Mutafov 1993: *Mutafov, Ch.* Dendi sanuva (cherno i zlatno). – Ch. Mutafov. Marionetki. Izbrano. Sofia: GAL-ИКО, 52).
- Мутафов 2004: *Мутафов, Ч.* Дилегант. София: Изд. Ателие Аб (Mutafov 2004. *Mutafov, Ch.* Diletant. Sofia: Izd. Atelie Ab).
- Неделчев 2010: *Неделчев, М.* Трагическият диалог Яворов – Мина през 1910 година. – *Littera et Lingua*. <https://naum.slav.unisofia.bg/en/node/1754> (Nedelchev 2010: *Nedelchev, M.* Tragicheskiyat dialog Yavorov – Mina prez 1910 godina. – Littera et Lingua. <https://naum.slav.unisofia.bg/en/node/1754>).
- Пенчев 2003: *Пенчев, Б.* Българският модернизъм: моделирането на Аза. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 146-178 (Penchev 2003: *Penchev, B.* Balgarskiyat modernizam: modeliraneto na Aza. Sofia: UI „Sv. Kl. Ohridski“, 146-178).
- Райнов 1989: *Райнов, Н.* Градът. – Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател. (Raynov 1989: *Raynov N.* Gradat. – Sachineniya v 5 тома. Т. 1. Sofia: Balgarski pisatel).
- Русева 2001: *Русева, В.* Генеалогия на българската модерност. Яворов. В. Търново: Абагар, 44-63 (Ruseva 2001: *Ruseva, V.* Genealogia na balgarskata modernost. Yavorov. V. Tarnovo: Abagar, 44-63).
- Stone 2022: *Stone, Mary.* Alfons Muha. 01. 07. 2022. <https://www.trenfo.com/bg>.
- Траянов 1905: *Траянов, Т.* Regina mortua. – Художник. Год. I. 31. IX. 1905. бр. 3-4, 17 (Trayanov 1905: *Trayanov, T.* Regina mortua. – Hudozhnik. God. I. 31. IX. 1905. бр. 3-4, 17)
- Траянов 1905/06: *Траянов, Т.* Горящи хоризонти. – Художник. Год. I. 13-15.VI. 1905/06. бр. 19-20, 15-18 (Trayanov 1905/06: *Trayanov, T.* – Goryashti horizonti. – Hudozhnik. God. I. 13-15.VI. 1905/06, br. 19-20, 15-18).
- Фрай 1993: *Фрай, Н.* Великият код. Библията и литературата. София: ГАЛ-ИКО, 191-206 (Fray 1993: *Fray, N.* Velikiyat kod. Bibliyata i literaturata. Sofia: GAL-ИКО, 191-206).
- Фучеджиева 2006: *Фучеджиева, М.* Кефер. Цветовете на малката Ида. София: Сиела. (Fuchedzhieva 2006: *Fuchedzhieva, M.* Kefer. Tsvetovete na malkata Ida. Sofia: Siela.)
- Ханзен-Льове 1999: Ханзен-Льове, А. Лунный мир (луна, месяц, серебро). – Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург: Академический проект, 199-218 (Khanzen-L'ove 1999: *Khanzen-L'ove, A.* Lunnyu mir (luna, mesyats, srebro). – Russkiy simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Ranniy simvolizm. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proyekt, 199-218).
- Яворов 1993: *Яворов, П. К.* Съчинения. Т.1. София: Български писател (Yavorov 1993: *Yavorov, P. K.* Sachineniya. T. 1. Sofia: Balgarski pisatel).