



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Диаболизъм и предметност в ранната поетика на  
Атанас Далчев

(Diabolismus und Sachlichkeit in der frühen Poetik von  
Atanas Dalčev)

Verfasserin

Anastasiya Kaloyanova

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 372

Studienrichtung lt. Studienblatt: Slawistik / Bulgarisch

Betreuer: Univ. - Prof. Dr. Heinz Miklas

## **DANKSAGUNG**

Die vorliegende Arbeit wurde am Institut für Slawistik an der Universität Wien durchgeführt.

An erster Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die an mich geglaubt und mich in guten wie in schlechten Zeiten begleitet haben.

Ein Riesendank gilt meinen Eltern, die mir mit viel Geduld und Verständnis zur Seite standen und mich zu diesem Abschluss motiviert haben.

Herrn Prof. Dr. Heinz Miklas danke ich für sein Engagement und für die Möglichkeit der Durchführung der Arbeit.

Ganz besonders möchte ich Doz. Dr. Bisera Dakova für die Anregung zu diesem Thema, für ihr stetes Interesse am Fortgang der Diplomarbeit, wie auch für die zahlreiche und wertvolle Ratschläge danken.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei Dr. habil. Ljubka Lipčeva-Prandževa für die Bereitschaft zum Korrekturlesen und die geopfert Zeit bedanken.

## Съдържание

Danksagung .....	2
Увод .....	4
<b>1. Атанас Далчев - жизнен и творчески път.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Поетически езици и светогледи в българската литература между Войните.....</b>	<b>11</b>
<b>3. Кръг „Стрелец“ .....</b>	<b>28</b>
<b>4. Понятието диаволизъм - българският концепт .....</b>	<b>36</b>
<b>5. Основни мотиви и символни образи .....</b>	<b>41</b>
<b>6. Предметност, пространственост и естетически възгледи .....</b>	<b>49</b>
<b>7. Функции на предметността у Далчев.....</b>	<b>67</b>
<b>8. Конкретната поезика в заглавията .....</b>	<b>82</b>
<b>9. Заключение.....</b>	<b>85</b>
<b>10. Deutsche Zusammenfassung .....</b>	<b>88</b>
<b>11. Библиография .....</b>	<b>101</b>
<b>12. Приложение .....</b>	<b>105</b>
Abstract .....	105
Curriculum Vitae.....	107

## Увод

Атанас Далчев е автор, който бавно и трудно намира позиция в канона на българската поезия – поне според навиците и сроковете на собственото му съществуване. Пътят на неговото поместване не минава през възторжените отзиви на критиците, през популярността сред публиката, през идентификацията с лирическият субект от неговите творби. Той е по-скоро аналитичен и опознавателен и зависи от рефлексивната способност да оцениш една система от възгледи за човешкото битие, да съпреживееш нейния песимизъм като интелектуална и духовна ценност.

Критиката винаги е посочвала като най-важни черти на Далчевото художествено присъствие рефлексивния песимизъм, двусмислената ценност на знанието, примирения драматизъм на отчуждението, ироничната дистанцираност на ума от непосредствената реакция към обществените събития... Черти, които са безспорно налични и се виждат веднага върху семантичната повърхност на текста. Именно те формират мястото на Далчев в канона на българската поезия. И все пак черти, които са твърде явни, натрапливо експлицитни, особено в ранната текстовост на 20-те, и малко по-умерено – на 30-те години.

Макар да дебютира в сборника „Мост“ (през 1923 г.), а после около година да се числи в кръга „Стрелец“ (през 1927 г.), като поет Атанас Далчев не принадлежи към никоя група или направление в литературата ни. В поезията ни той прилича на особняк и чудак и такъв си остава от началото до края. Написал малко на брой стихотворения, сякаш Далчев става жертва на собствената си възискателност.

Всяко отделно стихотворение в поезията на Атанас Далчев е самобитно художествено преживяване, но в същото време не е ограничено в собственото си лирическо пространство, а активно взаимодейства със смисловите полета на другите стихотворения. Отразяващо особения естетически светоглед на поета, постоянните му лайтмотиви и идеи, то участва в изграждането на единния и цялостен контекст на Далчевата лирика.

Две основни начала съставляват същността на Далчевия художествен свят и определят неговия драматичен характер – съзнанието за човешката самотност, за ограничеността на човешките възможности във времето и в пространството и страстният порив по сливане с другите, по естествената пълнота и непосредствената радост от битието. В този художествен свят, чийто обединяващ център е сложният душевен и духовен живот на поета, имат своето закономерно място стихотворения като

„Повест” (1925), „Дяволско” (1927), но и стихотворения като „Пролетна нощ” (1926), „Лес” (1927), „Молитва” (1927). Създавани в един и същ период, редувайки се във времето, те доказват двойствеността на поетическото светоусещане.

За Далчев поезията не е отражение и поетът не е син на времето си. Затова стиховете му не носят чертите на епохата и тематизмът в тях е съвсем слабо застъпен – той примерно няма произведения, конкретно посветени на родината (освен три строфи), нито на родния дом, нито на майка си или на любимата, както имат почти всички. Няма христоматийни стихове и всеки път истински затруднява съставителите на всевъзможни сборници и антологии. Много често те не намират какво да „застъпят” от него и просто го пропускат. Но ако се направи една възискателна антология на българската лирика, няма да може да се мине без Далчев. Ще се спори с какво да бъде представен, но няма да липсва.

Преминал през всевъзможни режими със скептично-безгрижна усмивка, Атанас Далчев е имал поведение на поет – безсребърник, безразличен към почестите и славата. Той умишлено е странял от всичко, което можело да унижи поезията и не допускал в стиха си онова, което можело да компрометира изкуството. Устояването на такава позиция изисква жертви и лишения, но той ги е понасял стоически, защото е знаел, че талантът е дар свише, а не средство за препитание; безжалостната експлоатация на божественото начало не минава безнаказано. Все някога вдъхновението секва, остава само механичната привичка, погрешно наричана майсторство, докато истинското му име е рутина<sup>1</sup>.

Предмет на настоящата дипломна работа е поезията на Атанас Далчев от 20-те години на 20-ти век. Цел на работата е да изследва влиянието на естетиката на грозното (диабололизъм) върху творчеството на автора от периода. В рамките на тази теза ще се опитам да анализирам избрани стихотворения, които като теми и съдържание биха могли да бъдат приписани към естетиката на диаволизма и предметната поетика. Чрез постоянен сравнителен анализ на избраните текстове се цели проследяване както за припокриване с естетиката на грозното, така и за нейното възприемане.

За работата си съм избрала следната структура:

В първа глава ще опиша житейския и творчески път на автора, които не могат и не трябва да бъдат разглеждани по отделно, защото са взаимосвързани.

---

<sup>1</sup> Вж: Георгиев, Л.: Литературна класика, кн.6, С, 1992, с.57

Във втора глава ще представя историческия контекст на разглеждания период, като фокусирам вниманието си върху поетическите езици, светогледи и вявания в българската литература през 20-те години на 20 век.

Трета глава е посветена на литературния кръг „Стрелец“, чийто член е поетът. Значението на литературния кръг не се ограничава само до внасянето на нюанс в разнообразната литературна действителност в България през 20-те години на 20-ти век. В кръга Атанас Далчев до голяма степен се формира като човек и поет. В основната част от тази теза, ще анализирам стихове, които могат да бъдат приписани със сигурност или с голяма вероятност на естетиката на диaboлизма. В четвърта глава ще разгледам концепцията за диaboлизъм в българската литература в европейски контекст.

В пета глава 5 ще направя обзорен преглед на поетиката на Далчев, като засегна повтарящи се теми, общи мотиви, възгледи и идеи, които той изразява в своите стихотворения. Това ще направя чрез по-задълбочен анализ на избрани стихотворения. В шеста глава горепосочените теми, мотиви, нагласи и идеи ще свържа с понятията предметност, пространственост и с естетическите възгледи на автора.

Глава седма е посветена на функциите предметност в Далчевата поезия.

В осма глава ще фокусирам вниманието си главно върху конкретната поетика в заглавията на неговите стихотворения.

След заключителната глава следват резюме на немски, и библиография.

## 1. Атанас Далчев - жизнен и творчески път

Атанас Далчев<sup>2</sup> е поет с подчертано изразена интелектуална природа, до голяма степен обусловена от семейната му среда. Висока творческа реализация достигат и двамата му братя – по-големият Любомир Далчев – в скулптурата, по-малкият брат – Борис Далчев – в архитектурата. За формиране душевния и мисловен строй на момчетата голяма роля има техният баща Христо Далчев, който е адвокат и учител, но също така и баба им Катерина, която знае поверия и легенди, битували сред народа. Пред Христо Йорданов Атанас Далчев прави следното признание: „Симеон Радев е казал, че ако аз и братята ми имаме някакъв успех или дарба в изкуството, то той идва от баба Катерина. Тя разправяше много интересно”. А писателят Илия Волен, общувал дълги години с Далчев, отбелязва, че Далчев се е проявявал силен интерес към странните и необяснимите неща.

Атанас Далчев е роден на 12 юни 1904 г. в Солун, където живее цели четири години, но няма чувство за роден дом, нито за роден град. Няма и македонско съзнание, нито някаква родова обремененост.

Бащата, Христо Далчев е централната фигура в семейството – той е учител по турски език в българската гимназия „Кирил и Методий” в Солун, адвокат и защитник на свои сънародници пред турското правосъдие, политик и народен представител в турския парламент от групата на Яне Сандански, застъпник на интересите на своите сънародници в меджлиса. От 1908 до 1912 г. – най-интересното време на младотурската революция – семейството живее в Цариград. По време на Балканската война то се установява в Дедеагач, а в началото на Първата световна война напуска завинаги родните места и се заселва в София. Така че Атанас Далчев е изпитал прежеждията на всевъзможните бъркотии, той носи и обременеността на бежанец. Но и това липсва в творчеството му и е без значение за поезията му.

В свободна България вече са се появили творци, чиито бащи са скъсали със земята, престанали да бъдат селяни, имат градски професии – предимно занаятчии, порядко търговци или държавни чиновници. Сред тях не са много онези, които израстват сред домашната библиотека (Стоян Михайловски, П. Ю. Тодоров, П. П. Славейков) и

---

<sup>2</sup> Вж: Радев, И.: Биографии на българските писатели, изучавани в училище, В.Търново, 1995; Далчев 2008: Думи за Атанас Далчев с.411- 417

получават солидни възможности за образование. А в Македония нещата се движат с известно закъснение – там процесите се забавят поради спецификата на общественото развитие.

Христо Далчев успява да даде висше образование на тримата си сина. През 1922 г. Атанас Далчев завършва класическия отдел на Първа мъжка гимназия и става студент по философия в Софийския университет. Тук се обогатяват духовните му контакти с френската култура – към познанията върху поезията на Бодлер, Верлен, Рембо се прибавя влечението към френските моралисти – Паскал, Монтен, Ларошфуко.

Още като студент, съвместно с Димитър Пантелеев и Георги Караиванов, Далчев публикува свои стихотворения в сборника „Мост” (1923); сътрудничи на сп. „Хиперион”, на вестниците „Демократически преглед”, „Изток”, „Стрелец”.

Атанас Далчев е член на обособилия се през 1925 г. литературен кръг „Стрелец”, чийто орган вестник „Изток” (15 октомври 1925 – 6 юли 1927) е последван от вестник „Стрелец” (6 април – 23 юни 1927), отпечатван цветно, но много неорганизирано. Заглавието на вестника (зодиакален знак) е по примера на Гео-Милевото списание „Везни”. Кръгът обединява европейски образовани хора начело с проф. Константин Гълъбов. Негови съмишленици са Чавдар Мутафов, Атанас Илиев, Димитър Пантелеев, Светослав Минков и др. Своята приобщеност към естетическите позиции на групата Далчев изразява в няколко статии, по-характерни между които са: „Поезия и действителност” (1927) и „Нашата критика” (1927). През 1926 г. кръгът „Стрелец” издава първата стихосбирка на Атанас Далчев „Прозорец”. Това заглавие всъщност е емблемата на кръга, поставяна и на вестник „Стрелец”.

През 1927 г. Атанас Далчев завършва философия и педагогика и заминава за Италия при брат си Любомир, който специализира скулптура в Академията за изящни изкуства в Рим. Воден от потребността всеотдайно и дълбоко да усвоява световната култура, в Рим Атанас Далчев посещава лекциите по история на изкуството, усилено се занимава с изучаването на езика. Заедно с брат си пътува из страната, за да я опознае. След завръщането си в България издава новата си стихосбирка „Стихотворения” (1928), която обхваща поетически творби, публикувани в периода 1925-1928 г. във в. „Стрелец” и в редактираното от Михаил Арнаудов списание „Българска мисъл”.

През 1929 г. Любомир Далчев специализира в Париж пластична анатомия. Тук се установява и Атанас Далчев. Той слуша лекции в Сорбоната, междувремево за кратко посещава Лондон. Като плод на преживяното във Франция е стихосбирката „Париж” (1930), която излиза след завръщането му в България.



Няколко години Далчев работи като преводач и като учител по български език в Горна Оряховица, където в еснафска провинциална среда се чувства като попаднал на друг континент и в друго столетие. Можем да оценим направо като подвиг усилията му да работи за европеизиране на българската култура за издигането ѝ до равнището на съвременните западни достижения.

През 1936 г. отново е във Франция. Установява се в Тулуза, но пътува из цялата страна. Завършва курс за преподаватели по френски език в Сорбоната, след което през есента на 1937 г. е изпратен като учител в българското училище в Цариград. Пречките от страна на турските власти го принуждават да се завърне в родината.

През 1938 г. сключва брак с Анастасия Антонова Атанасова, от който се раждат три дъщери и един син. От 1939 до 1940г. Атанас Далчев работи като инспектор на прогимназиалните училища в София. В периода 1941-1944 г. е директор на Първа софийска прогимназия. Тогава излиза и следващата му стихосбирка „Ангелът на Шартър” (1943), чието съдържание включва трите му по-ранни книги и десет нови стихотворения.

Догматичната атмосфера, установила се в обществения живот през втората половина на 40-те и през 50-те години, не е най-плодотворният момент в творческия живот на Атанас Далчев. През това време той се осъществява главно като преводач.

През 1946 г. публикува във вестник „Литературен фронт” някои от есеистичните си миниатюри, които предизвикват статията - реплика „Бележки върху „Бележките” на Атанас Далчев” от Пантелей Матеев. Авторът обвинява Далчев в „естетически формализъм”, в „изкуство само за себе си”, в изкуство за „избрани ценители – снобите”. В културните среди се появява терминът „далчевщина” – синоним на неангажирана с обществената действителност поезия.

Изоставил поетическото си творчество, Далчев публикува някои статии за чужди писатели по поръчка на списанията „Балкански преглед” и „Изкуство”, превежда редица произведения от автори, към които проявява интерес (Хемиингвей, Шарл Бодлер, Бенедето Кроче). А когато през 1947 г. остава без щатна работа и дълго време е прицел на нападки от страна на догматичната критика, преводаческата дейност е единственият източник на доходи за издръжка на многолюдното му семейство.

Едва през 1952 г. Далчев успява да постъпи на щатна работа. Радой Ралин, с когото се намират в дружески взаимоотношения, му отстъпва своето редакторско място в детското списание „Пламъче”, чийто главен редактор е поетът Александър Муратов. Като се има предвид, че Далчев никога не е писал стихотворения за деца, тази работа

едва ли е била най-доброто решение за него, но освен редовна месечна заплата тя му осигурява възможност за творческо приятелство с Муратов, което се реализира в многобройните съвместни преводи от световната класическа и съвременна поезия.

В края на 1956 г., след близо двайсетгодишно мълчание, Далчев се появява в печата с двете малки стихотворения „И сърцето най-последно умира“ и „Надпис“. През същата година, според свидетелството на Борис Делчев, тогавашен редактор в издателство „Български писател“, му е направено предложение за издаване на книга с избрани стихотворения. Поетът отказва с репликата: „Не, още не е настъпило време за моята поезия“<sup>3</sup>.

През 1965 г. поетическите творби на Атанас Далчев са преиздадени в сборника „Стихотворения“. През 1967 г. излиза от печат и сборникът с философски и критически бележки „Фрагменти“. В същата година парижкото издателство „Пиер Сегерс“ представя поета Атанас Далчев на френските читатели. Големият успех на френския превод предизвиква интереса към Далчевата поезия и на други чужди издателства. В продължение на тринадесет години негови произведения са преведени на словашки, чешки, унгарски, немски, италиански, полски и фински език.

За приноса му в популяризирането на руската литература Атанас Далчев е удостоен с ордена „Знак почета“, а за целокупното му литературно творчество – с наградата на Виенския университет „Готфрид фон Хердер“ (4 май 1972).

Произведенията му са публикувани в следните издания: „Балкон“ (1972), „Стихотворения и фрагменти“ (1974), „Стихотворения, фрагменти, мисли, впечатления“ (1978), „Съчинения“, т.1 и т.2 (1984), „Стихотворения, преводи, миниатюри“ (1990).

Атанас Далчев умира на 17 януари 1978 г. в София.

---

<sup>3</sup> Радев, И.: Биографии на българските писатели, изучавани в училище, В.Търново, 1995; Далчев 2008: Думи за Атанас Далчев, с.417

## **2. Поетически езици и светогледи в българската литература между**

### **Войните**

Междусъюзническата война (1913) и Първата световна война (1914-1918), довели до двете национални катастрофи на България, предопределят атмосферата, в която се развива българската литература в последния междувоенен период (1918-1939). Преди всичко настъпва поредната дестабилизация на и без това крехката, едва утвърждаваща се ценностна система на българската литература и култура отпреди войните. Събитията като че сами по себе си потвърждават рухването и обезсмислянето на всичко, с което са живели и творили, в което са вярвали творците от Вазов до Пенчо Славейков, което е обусловило духовния подем от Освобождението до Балканската война. Националните възделения изглеждат поругани, стъпкани в калта, също както и чистият духовен порив, идеализмът на българския културен индивидуализъм. Настъпва отново време на люшкания от едната крайност в другата, характерни за един неуспял да създаде свой стабилитет художествен и културен свят.

След войните започва трескава, но прибързана преориентация на целия културен и художествен живот в страната. На повърхността тя се изразява в рязкото политизиране на целия обществен и духовен живот, още резките залитания към революционните фрази и действия, към насието, превърнало се в съблазън, към желанието с един замах, с някакво чудодейно действие да бъдат разсечени гордиевите възли на национално и културно ни битие. Който иска да вникне и познае протичащите тогава обществени и духовни процеси, трябва да се обърне към забележителната книга на Иван Мешеков „Ляво поколение” (1934), за да види как цяло едно поколение, чийто кумир и духовен вожд е Пенчо Славейков, става пленник на политиката, на социалните утопии, на революционните експерименти. Не случайно тази книга е една от изворовите бази на Емилиян Станев за романа „Иван Кондарев”, писан десетилетия след събитията, но вярно пресъздал безизходицата, зараждането на крайните тоталитарни и насилнически идеи – фашизма и болшеvizма – у нас тъкмо по това време.

В междувоенните две десетилетие протича изключително интензивен процес на отчуждаване, разграничаване, оттласкване възможно по-далеч от дотогавашната, довоенната литература. От всички като че започва да се изповядва едно верую, една истина – колкото по-далеч от символизма, от културния индивидуализъм, от традиционната вазовска линия – толкова по-добре, толкова по-съвременно, актуално,

ново, революционно изкуство ще се създаде. На мястото на изтънчения европеизъм на индивидуализма, на културния плам на символизма идва лозунгът на Гео Милев за „оварваряване” на културата, на нейния език; на мястото на литературата и изкуството, идват теориите на изкуството като слуга и оръжие на партии и обществени групи, вглеждането в социалните и политически страсти. Свещенослужителите в храма на българската култура и изкуство, за каквито са се мислели творците преди войната, се превръщат в носители на една или друга кауза. В българската култура не остава място за ангелския глас на Лилиев и творците, подобни на него.

Извънредно интересно е, че всички поетски и естетически платформи между войните се създават в опозиция на поетиката на символизма – от крайния авангардизъм на Гео Милев, през предметния реализъм на Атанас Далчев и „Стрелец” до пролетарската и септемврийската литература. При това значителна част от творците на междувоенната литература, от Гео Милев до Людмил Стоянов, от Емануил Попдимитров до Смирненски и Разцветников са излезли от лоното на символизма. Самият Христо Смирненски духовно е слънчевото дете на символизма в мрачните години на междувоенното царство. Дори само по това може да се съди за непостижимите духовни висоти, които новото поколение си е поставило за задача да преодолее. И може да се каже, че най-безспорният, най-големият връх, който междувоенната литература постига в прозата – делото на Йордан Йовков, се дължи на неговото непротивопоставяне на символизма. Залог за успеха на Йовков е органичният начин, по който той в новите условия усвоява забележителните постижения на българския символизъм, поддържайки високия градус на духа и при грубите междувоенни условия.

Времето след войните, които разтърсват основите на общественото съзнание и обществените институции, подлага на преоценка и руши моралните стойности, с които участвалото в тях поколение живее непосредствено до избухването им. Тези години донасят гибел, мизерия и унижения на българския народ, така той става вдъхновител и герой на една нова, новаторска в своите търсения и постижения литература – септемврийската<sup>4</sup>.

Промените идват закономерно, но и стихийно. Променя се всичко – от облеклото до миогледа на българина. „Европеизирането” разбърква вековните напластявания в душата му и този процес, започнал още преди войните и продължил

---

<sup>4</sup> Вж: Каролев, С.: Атанас Далчев, УИ „Климент Охридски”, С., 1988, с.20

след тях с нова сила, е отразен в произведенията на М. Георгиев, А. Константинов, И. Вазов, Е. Пелин, Й. Йовков, Г. П. Стаматов и другите писатели – критически реалисти. Войната изостря интереса към родното сред най-широки кръгове от интелигенцията. Основните психологически причини и предпоставки за това са покрусата от безсмислените в крайна сметка кръвопролития, неосъществения идеал за национално обединение, угризенията сред интелигенцията, че е изменила на народа, че се е отдалечила от неговите интереси и е останала глуха за народните болки, стремежи и пориви.

Периодичният печат е „буквално наводнен от статии и студии”, разглеждащи „родното” като исторически, етнографски, психологически, политически и социологически феномен, търсят се неговите измерения и прояви – от квинтесенцията на българския дух до декоративните елементи в българската шевица, от дълбоката връзка със земята до характерни мотиви в народната песен. Интересът към „родното” е толкова голям, че всяко уважаващо себе си издание се чувства задължено да осветли проблема, сътрудниците му да теоретизират, да отстояват, отхвърлят или предугаждат търсения път към него<sup>5</sup>.

Който иска да усети неповторимата атмосфера на българския културен живот по онова време, трябва непременно поне за малко да се потопи в изключителното многообразие и богатство на литературна периодика. Всъщност около литературните списания и вестници се групират литературните сили. Кръгът на Гео Милев издава списание „Пламяк”, „стрелците” започват с „Изток” и продължават със свое издание – в. „Стрелец”. Владимир Василев, Николай Лилюев, Боян Пенев и много други от литературните ни „първенци” са около сп. „Златорог”. Антон Страшимиров с близки по дух и идеи негови литературни събратя издава в. „Ведрина”. Георги Бакалов издава списанията „Нов път” и „Звезда”. Иван Радославов и Теодор Траянов издават сп. „Хиперион”, в края на 20-те години започва в. „РЛФ” на Христо Радевски, към края на периода се появява сп. „Изкуство и критика” на Георги Цанев и т.н. Всичко това е съпътствано с небивало разнообразие на литературни програми, направления и модели за решаване на духовни и обществени въпроси.

През двете междувоенни десетилетия и особено през 20-те години на XX век българският литературен модернизъм изживява третия етап на своето развитие. Първият етап започва с появата на кръга „Мисъл” и едноименното списание през

---

<sup>5</sup> Вж: Каролев, С.: Атанас Далчев, УИ „Климент Охридски”, С., 1988, с.21

втората половина на 90-те години на XIX век и завършва в общи линии с края на сп. „Мисъл”, някъде около 1907 г. Вторият етап на българския модернизъм е свързан преди всичко с развитието и утвърждаването на символизма у нас – с кръга около сп. „Звено” (1914), представен от Димитър Подвързачов, Лилиев, Дебелянов; с поезията на Теодор Траянов и неговия трубадур критика Иван Радославов, които образуват кръга „Млада България”, и на сп. „Хиперион” с критиката на Димо Кьорчев. След войните се оформя третият кръг от развитието на модернистичните течения в нашата литература, които сега се свързват предимно с влиянието на немския експресионизъм, френския сюрреализъм, руския футуризм и акмеизъм. Първият и третият етап на българския модернизъм си приличат по това, че имат идеолози и централни фигури – съответно Пенчо Славейков и Гео Милев.

За да се вникне истински в проблемите на българския модернизъм, трябва да се има предвид, че преди да е духовен проблем, въпросът за модерното, новото, европейското в противовес на традиционното, местното е бил проблем на гражданския живот. С невероятен откривателски замах още по време на Българското възраждане Добри Войников нарича българския национален комплекс „криворазбрана цивилизация”, разглеждайки го откъм комичната му страна. Проблемът има обаче и своята трагична страна, защото възниква след излизането на България от течението на общоевропейската история в резултат на падането ѝ под турско робство, което прекъсва небивалия разцвет на старата ни култура и литература през Първото и Второто българско царство, който ѝ осигурява водещо място сред източноевропейските и славянските общности. След османските завоевания на нашите земи следва изоставане и закъснение в историческото развитие, което с течение на времето поражда силната необходимост от наваксване, от ускорено развитие. Ускореното развитие пък от своя страна създава условия за подражателство. Така трагедията на изоставането непрекъснато се преобръща в комедия на модернизацията, както и комедията на модернизирането непрекъснато подготвя нови трагедии за изостаналите.

По този начин българският модернизъм има малко общи черти и проблеми със западния авангардизъм или декадентството. Той е повече мъчително преживяване на историческата изостаналост и порив към догонване на по-напредналите. По думите на

един от привържениците на модернизма в началото на века Димо Кърчев<sup>6</sup>, нашето е опит за скок „от една примитивност към най-отдалечените висини на културното развитие“<sup>7</sup>, скок, който пак по думите на същия автор „заплашва да изпочупим краката си...“<sup>8</sup>. Друг критик на модернизма като Иван Радославов свързва, не без основание, появата на модернистичните кръгове с проблема за урбанизацията, с развитието на съвременния град и новите начала на гражданския живот у нас.

Има една характерна особеност в развитието на модерните кръгове и направления в нашата литература, особено отчетливо проявила се през двете междувоенни десетилетия – още по-яростно и безогледно от традиционните ценности те отричат своите непосредствени модерни предшественици, предшестващия ги модернизъм. Може би това е чисто български принос към теорията и практиката на всеки „постмодернизъм“. Така Пенчо Славейков, д-р Кръстев, целият кръг „Мисъл“ и първоначалният модернизъм воюват с особено настървение срещу Вазов, Захари Стоянов и всички кумири на предшестващото поколение, на отшумялото време. От своя страна кръгът „Млада България“, Иван Радославов, Димо Кърчев, символистите са вече далеч по-благосклонни, а понякога дори възторжени от Вазов, Захари Стоянов, Кирил Христов, Елин Пелин, но най-яростно отричат Пенчо Славейков, д-р Кръстев, П. Ю. Тодоров, дори понякога Яворов, т.е. целия онзи кръг, който им проправя път. След войните всички модерни кръгове и направления, от Константин Гълъбов и „Стрелец“ до Георги Бакалов и „Нов път“, от Гео Милев и „Везни“ до Александър Балабанов и „Развигор“, воюват като че на живот и смърт със символизма, с непосредствено предшестващия ги период на българския модернизъм. В същото време новите модернисти през главата на предшестващите протягат ръка към „Мисъл“, към Пенчо Славейков и Яворов.

Благодарение на творческото неудовлетворение, което модернистите носят в себе си, двете междувоенни десетилетия са време на бурни, динамични, противоречиви преобразувания в българската литература и духовен живот. През това време се

---

<sup>6</sup> Димо Кърчев (1884-1928) - български критик, философ и политик, издава литературния алманах „Южни цветове“ (1907), редактира списание „Слънчоглед“ (1909), в периода 1922 – 1927 г. издава списание „Пролом“

<sup>7</sup> Сугарев 2009: Сугарев, Е., Димитрова, Е., Атанасова, Ц.: Критическото наследство на българския модернизъм. Т.1. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2009, с. 333

<sup>8</sup> Пак там.

лансират нови идеи и модели за настоящето, миналото и бъдещето на българската литература, макар че повечето от тях се оказват духовно непродуктивни. Това са десетилетия на смелите до отчаяние естетически програми, на успешни и неуспешни, но жертвоготовни жестове за преобразуване на българското духовно битие. Това е времето на най-напрегнатото търсене на някакъв общ модус за хармонизиране на своето и чуждото, на европейския и нашия художествен опит. Това е времето, когато се заражда и развива могъщият порив към „родно изкуство“ и същевременно най-радикално се отрича националната традиция, реалистичната линия в нашата литература, налагат се супер модернистични чужди схеми за нейния развой, стига се до открита пролеткултовщина, т.е. повик към създаване на „съвършено нова“ култура на празно място, без връзка с предшестващата. През 20-те години акцентът се премества от комплекса за „изостаналост“ на българската литература към търсене на собствен европейски облик на литературата на „родна почва“.

Особено активен и динамичен през това време е диалогът между съвременност, минало и бъдеще, между своето и чуждото в литературата. С манифести, програми, закани, люти полемики са преизпълнени изданията от това време. Програмен характер имат дори „Антология на българската поезия“ (1925) от Гео Милев с нейния предговор „Кратка история на българската поезия“, „Към младежта“ на кръга „Стрелец“ във в. „Изток“ (1926), „Списания и вестници“ на Никола Фурнаджиев в сп. „Нов път“ (1924), „Манифест на дружеството против поетите“ от 1922 г., есетата на Константин Гълъбов „Човекът на кавала. Човекът на Рибния буквар. Човекът на Балкана“, „Конфликтът между родното и чуждото“ на Атанас Илиев, „Кръстопът“ на Кирил Кръстев, „Между сектантство и демагогия“ на Владимир Василев (1923). Литературните издания се превръщат във бойно поле, води се истинска битка с мисъл и слово, диалогизира се целият литературен живот. По думите на напористия Константин Гълъбов, лидер на „Стрелец“, с особена интензивност се преживяват търсенето на синтез между „родно и чуждо“, „източно и западно“, блянът по „една голяма българска култура“.

Другият модернистичен кръг през това време, с колкото бурна, толкова и краткотайна история, се нарича „Стрелец“. В брой 29 на в. „Изток“ от 1926 г. е обявено основаването на кръга в есето на Константин Гълъбов „На Велика сряда“. Първоначално тук освен Гълъбов са още Атанас Далчев, Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Димитър Пантелеев и др., а по-късно към тях се присъединяват Фани Попова-Мутафова, Кирил Кръстев, Асен Златаров. Програмната нагласа на кръга е търсенето на синтез между родното и чуждото в културата и литературата. Освен това „Стрелец“



провежда най-острата атака срещу предшестващия в българската литература символизъм. Тази част от програмата на кръга е всъщност предизвестена още със статията „Мъртва поезия” на Атанас Далчев (в „Развигор” от 13 юни 1925 г.), където се обявява недвусмислено: „Символизмът е мъртва поезия”.

Изключително сложна, объркана, пъстра, но и противоречива е картината на българската поезия, литература и култура през двете десетилетия между едната и другата световна война (1918-1939-1941).

За това какви са поетическите изяви и поетите, които търсят мястото си под слънцето там, където доскоро трепетно е шепнел Дебелянов, ангелски е пеел Лилив, а скоро преди това е вещаел месията на българската култура Пенчо Славейков, свидетелства дори само факта, че Крум Кюлявков кръщава стихосбирката си „Размахнати секири”. Вместо нежния шепот на символизма поезията се изпълва с мучене, стенания, викове.

*Беше жестокост и тъпа, и странна,  
бяха смразени от ужас лица...*

- пише в тези години Асен Разцветников, поет, роден за идеен последовател на Дебелянов и Лилив, роден за продължител на българския символизъм, но попаднал във водовъртежа на новото време, в тази типична българска действителност, в която:

*Хванали го яките слуги –  
били с пръчки, били с хулна реч,  
счутили му сребърния меч,  
счутили му златното сърце.*

След войните културният живот в България е обхванат от абсолютен хаос. Разпада се кръгът около Вазов и неговите почитатели от „Художник” на Геннадиев и Симеон Радев, в минало се превръщат кръгът около Пенчо Славейков и „Мисъл”, около Елин Пелин, Божинов, Балабанов и „Българан”. Разпадат се дотогавашните ценностни системи на Възраждането, за да си пробият път съвършено нови, експериментални, нечувани и неизпробвани критерии за поезия. Настъпва времето на крайния авангардизъм, на политическото левичарство и екстремизъм. Новите културни и поетически кръгове се създават и враждуват най-напред на политическа, а след това и

на естетическа почва. В поезията и естетиката трайно се настаняват политическите страсти, партизанската непримиримост и фанатичната нетърпимост. Отличителна черта става не това, кой си, какъв си, какво изповядваш, какви са качества ти, а от коя страна на барикадата си.

Времето между двете световни войни е период в българската литература, често смятан за особено противоречив и в същото време най-богат естетически за литературата през 20 век. През този период българската литература се модернизира. Най-известни имена в поезията от този период са: Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Атанас Далчев, Елисавета Багряна.

Христо Смирненски навлиза в българската поезия с дръзкия порив младостта, твърдо решен да преобрази света. В неговите стихове пулсира вечният човешки стремеж за свобода и справедливост. Той е възторжен поет на бунта, певец на огнените гриви, слънчевото дете на българската поезия.

По думите на самия Далчев „Първото нещо, което ще установим и което установява всеки читател на Смирненски, е музиката и лекотата на стиховете му. Писането като че ли не е коствало на поета никакво усилие; в стиха му не долавяш нито следа от борба със словото; ритъмът и римата сякаш са дошли сами, без да бъдат търсени... Има два вида лекота при писането: една естествена, бих казал „стихийна”, и друга, добита, зад която стои дълга и мъчителна работа, която е лекота за читателя, но не и за твореца. Лекотата на Смирненски е очевидно от първия вид... Ние сме имали много малко такива виртуози на стиха като Смирненски...”<sup>9</sup>.

Съвсем логично историческият момент обуславя и предизвиква литературните случвания в периода. Това именно дава подобен облик на поезията на Смирненски. Обективните фактори намерит щастливо съчетание със силите на един честен и творчески дръзновен талант, който със замах изолзва възможностите на българския литературен процес в изграждането на нов тип поезия. Неговите пламенни стихове го поставиха не само в редовете на най-талантливите творчески духове, но и в ключова точка на нашия литературен развой. От Петко Славейков до времето на Смирненски българската лирика, търсейки своя стил и средства, напълно обяснимо се насочва към постепенно стилово и стихово обособяване и утвърждаване на стабилни норми за поетичност. Развойт на символизма съвпада с този общ процес, а неговият връх и упадък – с началото на един общ и рязък поврат назад към нелитературните стилове и

---

<sup>9</sup> Далчев, А.: Стихът на Смирненски, София, 1994 г., с. 43

търсенето на една нова поетика. Именно в тази критична, повратна точка се появява Смирненски и преобразувайки старото, създава поезия от нов тип.

Гео Милев е представител на експресионизма. Това е модернистично направление в литературата и изкуството след края на Първата световна война, което драматично и трагично отразява кризиса на ценностите и съзнанието от този период. Експресионистите внушават нещата за света по максимално провокативен и ефективен начин. Естетизирането на грозното и поетиката на шока са естествен резултат от стремежа към въздействие и емоционален натиск върху читателя.

„Поезията на Гео Милев съдържа изключително богати и разнообразни междутекстови внушения или преки отпратки. Като се вземе предвид обстоятелството, че тяхното изобилие се осъществява в границите на не особено обемно творчество, става ясно, че налице е не случайно явление. И ако количествените съображения не могат да бъдат гаранция за правомерността на подобен извод, то активните естетически интереси на Гео Милев, блестящата му ерудиция, стремежът му към осъзнаване на закономерностите в националната културна традиция, постоянното му внимание към проблемите на международните литературни влияния, на европейската класика и модернизма – всичко това ни дава основание да възприемем литературните реминисценции, алюзии и цитати като същностен момент в творчеството му”<sup>10</sup>.

В поезията основната нова художествена тенденция е преодоляването на самотническите и морно-елегични настроения на *символизма* чрез нов порив към социалните колективи, към масите и тълпите, в патетиката на лирическото „ние” (от Смирненски и Гео Милев до Вапцаров), както и чрез един нов *витализъм* (от Гео Милев и Фурнаджиев до Багряна). След достигналата до астенична ефирност (Н. Лилиев) поезия, се явява движение към варваризация на стиха като израз на деавтоматизация на художественото виждане и създаване на нова поетика.

„Пролетен вятър” е книга-събитие в следвоенната поезия, която въвежда в българската литература един лирик с неудържимо-страстен темперамент и трагична „ботевско-яворовска” чувствителност – Никола Фурнаджиев (1903-1968). Характерна за ранния Фурнаджиев е *имажинистки* раздвижената природна и фолклорно-митологична образност. В тази първа негова книга е още трудно да се разграничи личната изповед на поета за митологичната стихийност на природата и историята. Това

---

<sup>10</sup> Протохристова, К.: Несъвършени изречения (Опити върху българската литература), Пловдив, 1990, с.47

става едва във втората му книга – „Дъга”. Тук емоционалната динамика и метафорика се избистрят в една трагична катарзисна изповед – чувството за „кървавия спомен” преминава от вината към изкуплението и прошката – чрез жаждата за пречистване и прераждане, вградени в образите на дъгата и вървящото през полетата дете, чрез освобождаващите от страданието и мъката образи на потъналата в чистотата на снега Тракия. Близостта на активно печатащия в „Нов път” и „Наши дни”, на издалия „Пролетен вятър” млад автор до имажинистката образност не е останала недовидяна от съвременниците му. Имажинизмът при него е изиграл ролята на катализатор, който е помогнал да се родят образи, въплътени в себе си мислите, идеите и чувствата на автора.

„Със своите смели образи, с изразните си средства и художествени похвати самобитното творчество на Фурнаджиев вля нова кръв в нашата поезия - буйна, гореща, неспокойна. Той създаде лирични произведения, в най-хубавите редове на които се чувства пулсът на нашето, родното, българското. Не официалното българско, а другото - народното: непокорното, протестиращото, бунтовното”<sup>11</sup>.

Сходни на Фурнаджиевите *виталистични* пориви, но в самобитна индивидуална поетика, изразява и Елисавета Багряна (1893-1991). Тя е утвърдена поетеса в българската литература, която заявява творческото си присъствие през 20-те години на ХХ век – десетилетие, обогатило националната култура с изключителни постижения, с изяви тенденции за естетическо противопоставяне на символизма и налагане на т.нар. конкретно-предметен стил. С издаването на стихосбирката „Вечната и святата“ (1927) Багряна се превръща в литературно явление – откровено и дори предизвикателно е открояна виталната ѝ природа, идентифициран е обобщеният образ на жената, в който доминира копнежът за промяна, за една развихрена младост, заредена с вътрешна свобода и самочувствие. Стиховете ѝ черпят извор едновременно от недрата на народната песен, но също така носят в себе си най-новите търсения на модерната поезия. Първата ѝ книга „Вечната и святата” е литературно събитие – с нея за пръв път в националната култура навлиза жена, чието творчество още съвременниците ѝ поставят наравно с най-високите постижения на българското поетическо слово. В началото нейната „греховна и свята песен” (Иван Мешков) е възприемана като дръзко предизвикателство на освободената от оковите на патриархалния бит и морал жена,

---

<sup>11</sup> Цанев, Г.: Никола Фурнаджиев. //История на българската литература в четири тома. Т. 4. Българската литература от края на Първата световна война до Девети септември 1944 година. София, 1976.

която изявява правото си на личен избор, любов и щастие. Лирическите ѝ песни са белязани от мъдрото смирение пред вечните закони на житието. „Багряна, която виртуозно владее и класическия песенен стих и (при това сред първите) модерния верлибризъм, е едновременно кукувица и гълъбица, дръзка и покорна, заминаваща и завръщаща се, отворена към „родното” и към „чуждото” човек и на Дома и на Пътя, приютена в интериора и разкрита към далечни хоризонти, вгълбена в себе си и вслушвана в света, потопена в митологично-фолклорни видения и в ритъма на джазбанда, ранима и неуязвима, стихийна в поривите и гордо-достойна в болката. Няма друг български поет освен Вазов, който да живее в така щастлива хармония с многообразието на природата и света. Въпреки внушението за духовно-аристократично презрение и женствено безразличие към суетната врява на ежедневието и социалните размирици, поезията на Багряна е чувствителна и към историческото битие, но го изживява не с преки рефлексии и към действителността, а чрез един рядък в българската поезия философско-исторически размисъл за трагично-кръстопътната балканска съдба“<sup>12</sup>.

Творческата изява на Багряна точно улучва момента – самоосъзнаването на българската жена като независимо същество. Тя дава израз на узряването на цялото следвоенно поколение да приеме освобождението на жената. Поетическата ѝ зрялост е всъщност един аспект от общия процес на промените в съзнанието на модерния човек, един аспект от узряването на самото време.

По същото това повратно време творчеството на Атанас Далчев изследва екзистенциалните проблеми на човешкото съществуване. В центъра на вниманието са проблемите за живота и смъртта, за безсилието на човека пред изтичащото време, за смисъла на съществуването. Времето е осмислено предимно чрез противопоставянето между вечното и преходното. До голяма степен в поезията на Далчев присъстват особеностите на българския диаволизъм, с подчертания интерес към смъртта, отвъдното, страшното, демоничното.

Със своите веществени програмни образни символи („Вечно и свето е само мъртвото, живото живее в грех”) Атанас Далчев пряко полемизира с *витализма* на Багряна (чийто символен образ е „сърцето човешко”), противопоставяйки ѝ една *метафизическа* и почти натюрмортна поезия. Далчев встъпва в литературата с ясно

---

<sup>12</sup> Игов, Светлозар: Българската литература през XX век. Варна: LiterNet, 2000 (<http://litenet.bg/publish/sigov/bgliter.htm>).

самосъзнание (той е и великолепен критик) за антисимволистичната насоченост на своето творчество. В противовес на музикално-мелодичния стих на *символизма*, Далчев създава *предметно-живописна* поезия (статична и неритмична), подчертавайки непреодолимата вещественост на видимия свят. На характерните за символизма романтични, екзотични, приказни визии той противопоставя предметния конкретен свят на ежедневието, на действителността „тук и сега”. Стихотворенията му не само носят името на хижи и болници, коли и пътища, къщи и стаи, врати и прозорци, шкафове и чекръци, ручей и огледала, вятъра и дъжда, но и много достоверно предават „предметната атмосфера“. Неговата модерна изобразителна поетика е съхранила много от концепциите и настроенията на символизма, тази предметна образност е само повърхностно погледнато реализъм, защото предметите-образи са съхранили символната си същност - балконите, прозорците, вратите, огледалата са символи на една метафизика на тялото и света. Философска по дух, поезията на Далчев е екзистенциалистка рефлексия върху битието, осъществена чрез една предметна образност, която я превръща в една нерадостна лирика с трагичен усет за отчуждението в един свят, където „човек не ни е брат, а зид, на който се лепят афиши”. „Атанас Далчев е не само голям български поет. Той е и голям български критик. Той е от онази порода творци в нашата литература, чието значение се определя не само от чисто художественото им, но и от критическото им слово. Третият след Пенчо Славейков и Гео Милев, чието присъствие е така значимо, защото се измерва не само с чисто художественото им слово, но и с величината, която придават на творчеството им критическите им възгледи”<sup>13</sup>.

Ще се върна към Гео Милев и Атанас Далчев в съпоставка, две представителни явления на българската литература от 20-те години, чиито поезия и естетически ориентации имат случване в синхрония относно метафората, която при Далчев е „носещ елемент“, а при Милев остарял подход: „Проектът на прочита може да потърси общи места, в които „ранният“ Гео Милев отрича метафората, а „ранният“ Далчев, от своя страна, я превръща в свой базов риторичен и семиотичен инструмент”<sup>14</sup>.

През 1919 г. в сп. „Везни” Гео Милев обявява *метафората* за мъртва. В своята популярната статия „*Фрагментът*“ той прокламира, че негов инструмент ще стане символа, т.е. интуитивното. По този начин за съвременната поезия на 20-те години

---

<sup>13</sup> Игов, С.: Фрагментите на Атанас Далчев. В: Атанас Далчев, Критически прочити, С., 2000, с. 175

<sup>14</sup> Атанасов, В.: Атанас Далчев – алтернативният проект. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2001( <http://litenet.bg/publish/vatanasov/adalchev.htm> ).

логиката ще се трансформира в *алогичност*, анализът - в *синтез*, а рационалността - в *интуитивност*<sup>15</sup>. Във *Фрагментът* Гео Милев отбелязва: „Символът е асоциация - образ, създаден чрез асоциация. Образът, създаден чрез логиката, - метафората - е винаги образ на непосредното осезание: адекват на действителността. Действителност: не изкуство. Логичният образ се постига винаги чрез непосреден анализ. Резултатът е: адекват на действителността; не изкуство”<sup>16</sup>.

В един от фундаменталните си програмни текстове Гео Милев обяснява как в съвременното изкуство предметния образ на света ще бъде претопен в образ-символ: „Светът - предметът - изчезва. Изчезва като установена величина; загубва своята определена, собствена цена. Става преображение; - средство с относителна цена: образ, символ. Светът съществува още само като призрак”<sup>17</sup>. Далчев конструира поезията си с противоположната ориентация, т.е в контранасоченост както срещу символистичната, така срещу експресионистичната поетика. Той разкрива предметния образ на света, но не само в неговата веществена материя. Светът в Далчевата поезия не е единствено форма, той протича и се променя във времето. „Светът е протичащи фрагменти”<sup>18</sup>. Разликата в случая (сравнено с Гео Милев) е в това, че предметът е наблюдаван от видимата си, материална страна, но остава непокътнат от протичащото време, отменящото се пространство и от ракурса на наблюдаващия. Тази застиналост бива разчупена чрез „добрата стара” метафора, която става инструмент на езика и свързва материалния свят с необяснимия свят на другото.

С други думи, ако за Гео Милев метафората е логична и затова непродуктивна, което води до трансформация или обръщане към символа в изкуството, за Далчев тъкмо тази логичност дава на метафората особена привлекателност и я прави производителна. Гео Милев разчита на неопределеността на символа, която според него прави текста модален и прави прочита интуитивен, т.е привидно всичко е поверено в ръцете на читателя, чийто задача е да разчита тези символи и „да свързва нещата чрез асоциация, чрез алюзия на техния смисъл - чрез интуиция”<sup>19</sup>.

За Гео Милев символът е ефикасен тогава, когато провокира чувствителността на читателя, когато създава възможност за допълване, разширяване и асоцииране,

---

<sup>15</sup> Вж: Пак там.

<sup>16</sup> Сп. „Везни”, 1919, кн. 3 (разр. на авт. Г. М.).

<sup>17</sup> Сп. „Везни”, г. II (1920-1921), кн. 10.

<sup>18</sup> Атанасов, В.: Атанас Далчев – алтернативният проект. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2001( <http://litenet.bg/publish/vatanasov/adalchev.htm> ).

<sup>19</sup> Гео Милев. Цит. съч.

когато алюзията за възможното съдържание се превърне в способност да преминава отвъд рамките на метафората, впускайки се в играта на асоциации.

*О душа! отразила в своето огледало всички лица на  
живота и всички образи на света: животът и светът помътиха  
твоего ведро огледало. И ти си Вавилон на всички краски, крясъци и  
звуци! - Хамелеон...*

( „Черни хоругви” )

Продуктивността на символа е резултат на комуникацията, която се осъществява на ниво текст – читател, тук играят роля психичните и културните наслаждения, които всеки читател носи в себе си. По този начин бива детерминирано „старото” и бива отворен необятният ресурс на „новото” изкуство.

Наред с това обаче символът е продуктивен именно тогава, когато в резултат на тълкуването запази своята неопределеност и отвореност. „Ценността на много от символите се вижда именно в тяхната неясност, в отвореността им, в тяхната плодотворна неспособност да доведат до крайно и окончателно „значение”<sup>20</sup>.

Сравнително погледнато при Далчев метафората има функционална тежест и дава възможност на читателя да идентифицира с „обектите” и да ги разбере.

Гео Милев приема символа за културен модус за извличане на „смисъл от нещата”, а следователно и за тяхното снабдяване със смисъл. В един критически текст, който интерпретира разликите между романтизма и експресионизма - „Експресионизмът и чарът на луната”, Константин Гълъбов посочва, макар да изпада в известно противоречие: „Особена характеристика за духа на днешния човек е експресионистичната поезия. Тя е рожба на едно светоотношение, в което има твърде много склонност към *разчленителност*, създадено под влиянието на съвременната наука, чиято алфа и омега е *анализирането*. Някога романтикът се опитваше да избегне действителността, като я превръщаше в съновидение, днес експресионистът иска да разтълми загадките, като *разчленява* и *съчленява* нещата в нови чудати форми: - като ги деформира”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Еко, У.: *Философия и семиотика на езика*. С. 1993, с. 147.

<sup>21</sup> Гълъбов, Константин. *Експресионизмът и чарът на луната*. - „Стрелец“, бр.9, 1927.



В Далчевата поетика културният модус е съсредоточен в метафората, тъй като тя позволява разместване, разширяване на смисъла, дори и в случаите, в които метафората е само обикновено сравнение. Ще посоча два примера отдалечени един от друг във времето:

*...като река лъщи асфалтът под дъжда...*  
(„Нош”)

*ти сякаш слизаш като птица сред облаци и светове...*  
(„Ангелът па Шартър”)

Докато Гео Милев постулира варваризирането на езика и отхвърля метафоризма като начина на смислово изразяване, Далчев манифестира завръщането към простота, тоест към действителността, при което на предмета не се приписват „няколко несъвместими признака”<sup>22</sup>. Той търси специфичната съвместимост между род, вид, качество и подобие.

Гео Милев използва като инструмент на синтеза символа, а Далчев - метафората, всъщност двамата си служат с един и същ похват, тръгвайки от различни предпоставки и ползвайки различни инструменти. Според Гео Милев именно интуицията „внося хармония в първоначалния безпорядък на психичните феномени”<sup>23</sup>. При Далчев наблюдателската позиция е водещата, позицията на разума, който в детайли вижда и прониква в света, за да го представи възможно най-действително на читателя.

Неговият поетически свят е неподвижен, но тази неподвижност е като на снимка, на която е уловен всеки детайл в рамките на дадена ситуация. Разбирането на тази поезия е следствие не от качествата на снимката, а от начина, по който я гледаш.

С присъщата на цяло едно творческо поколение категоричност Далчев отрича естетиката на символизма и я заменя с нова, напълно различна поетическа образност. В неговата лирика се открояват образи, визиращи предметни детайли от реалността. В конкретните си житейски измерения те са свързани предимно с бита, с ежедневието, с прозаичното човешко съществуване. За разлика от предшествениците си – поетите символисти, които целенасочено странят от действителността в поетичните си визии и се приютяват в илюзорни, красиви и хармонични светове, Далчев съсредоточава творческите си търсения в провокациите на видимото, осезаемото, реалното.

---

<sup>22</sup> Далчев Ат., Д. Пантелеев. Цит. съч.

<sup>23</sup> Милев, Г., Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия (докторска теза). В: Гео Милев. Нови изследвания и материали. С., 1989, с. 396.

Особено впечатляващо в лириката на Далчев е устойчивото присъствие на грозното. От една страна, то служи за противопоставянето на символистичната естетика; от друга, маркира приемствеността именно от самата нея; от трета, е знак за формиращи се и утвърждаващи се естетически тенденции в литературата на 20-те години на XX век.

Доколкото грозното е неизменна част от действителността, чрез неговото признаване и изобразяване поетът явно изповядва естетическа позиция, различна от разбиранията на поетите символисти, чийто интерес е насочен предимно към недиректните и небуквалните изображения. На символистичния афинитет към екзотичното, на стремежа към красота и съвършенство на поетическия свят и на настояването за музикален и хармоничен стих Далчев противопоставя изображения, граничещи с натурализъм и грубост, и поетически изказ, основан на обикновеното, естествено назоваване на нещата от реалността. Ако Яворовият лирически Аз търси отговор на драматични екзистенциални въпроси в имагинерно пространство, населено с нощни видения, Далчевият дистанцирано съзерцава битови картини, в които съжителстват „светли жълти дюли” и „петна от мухи”. Ако у Лилив дори най-мрачната природна картина е естетизирана („Кръгозори надвесени”), Далчевият пейзаж впечатлява със съвместяването на противоположни естетически визии и категории.

Равнопоставеното присъствие на грозното в лириката на Атанас Далчев е убедителен знак за зараждащата се нова реалистична естетика, изтласкваща поетическите достижения на символизма. В годините след Първата световна война изобразяването на прекрасни екзотични светове се оказват ненужни. Духовните потребности са свързани с разрешаването на социални и политически конфликти, екзистенциалната проблематика има свой конкретно исторически контекст. Изобразявайки грозното, още с първата си стихосбирка („Прозорец”, 1926 г.) младият Далчев се противопоставя на „старите“ възгледи и създава свой естетически код.

Афинитетът към грозното се оказва един от оразличителните знаци на постсимволистичната лирика. Но неговите корени се откриват именно в символистичните художествени пространства. Акалофилията (любовта към грозното) е характерна за Шарл Бодлер, наричан често „бащата на символизма”. Интересът към болезненото, уродливото, некрасивото и нехармоничното е присъщ на модерното естетическо съзнание. Подобни проявления са характерни за живописните изображения на Франциско Гоя, за творбите на късния романтик Едгар Алън По, за философските размисли на Жан Пол Сартр. Българската символистична лирика също маркира

грозното, но вниманието ѝ е насочено предимно към неговите нематериални измерения.

Различното у Далчев е визирането на грозното в конкретните му битови и природни параметри - видимо, близко, осезаемо, естетсвен елемент на средата, заобикаляща и изразяваща човека. И въпреки че отношенията между символистичната и постсимволистичната лирика не са единствено противопоставителни, надделява усещането за съществено различие. Самият Далчев признава, че символистите са неговите учители по поезия, но съзнателно се отказва от тяхната образност и от поетическия им език. Изобразяването на грозното е сред най-неоспоримите свидетелства за естетическия избор на поета.

Естетиката на грозното е характерна за литературата на 20-те години на XX век. Вниманието към некрасивото е провокация и форма на активиране на цялостни и правдиви възприятия на света. Основоположникът на българския експресионизъм Гео Милев дори извежда категорията грозно в заглавието на поетическия си цикъл „Грозни прози”. Осезателно е присъствието на грозното и в творбите на Никола Фурнаджиев, Антон Страшимиров, Светослав Минков. Очертава се тенденция чрез шокиращи с грозота и уродливост изображения да се акцентира върху актуална социална и нравствена проблематика. Грозното се оказва функционалният естетически знак и за събитията от 1923-1925 година, и за разколебаните нравствени ценности на епохата, и за деформациите в облика на модерния човек.

При Далчев, както у Гео Милев и Фурнаджиев, естетиката на грозното функционира като скрит апел за изостряне на сетивата, за вглеждане в житейските дадености, за стремеж към осмисляне и подобряване на човешкото битие.

### 3. Кръг „Стрелец“

В своята книга със спомени<sup>24</sup> Атанас Илиев е включил една снимка на литературния кръг „Стрелец“. В центъра на обектива, в по-светъл костюм, е идеологът на кръга проф. Константин Гълъбов. Седнали до него или прави са още Димитър Пантелеев, Панчо Михайлов, Чавдар Мутафов, Иван Хаджихристов, Атанас Далчев, Георги Караиванов, Светослав Минков, Иван Мирчев и Теодор Милев.

Пълния състав на литературния кръг обаче намираме в обръщението „Към абонатите“ в първия брой на „Стрелец“ – „седмичник за литературен, художествен и културен живот“ – от 6 април 1927 г. Освен споменатите, членове на кръга са още проф. д-р Асен Златаров, Атанас Илиев, Кирил Кръстев, Фани Попова – Мутафова и Вера Г. Бояджиева. Този „пълен“ състав се оказва и окончателен: само след дванадесет броя в. „Стрелец“ спира да излиза. Скоро групата се разпада.

Идейно-естетическата платформа на „стрелците“, обществената и творческата позиция на хората, които изграждат този действително „еклектичен“ кръг<sup>25</sup>, е свързана с предходника на в. „Стрелец“ – в. „Изток“, „седмичник за обществен живот и литература“. На неговите страници са публикувани програмните статии на К. Гълъбов, А. Илиев, Ч. Мутафов и А. Далчев, разгръща се истинско културно мисионерство, трескава културно-просветителска дейност, която впечатлява с многообразието на темите и многостранната осведоменост за духовния живот в Европа и света. Там се зараждат и утвърждават в борба антииндивидуалистичните идейно-естетически тенденции в линията на кръга, довели, наред с някои чисто субективни причини, до ожесточена полемика със сп. „Златорог“. Литературният кръг „Стрелец“ се сформира в рамките на първия идейно целенасочен културен седмичник – вестник „Изток“. „Изток“ излиза две години – от 15 октомври 1925 до 16 юли 1927 г. в седемдесет броя. Вестникът се появява, когато вече основаното списание „Златорог“ иска да установи един следвоенен еклектичен класицизъм и порядък в литературния процес, а символистите тъкмо през това десетилетие се организират около сп. „Хиперион“.

Замисълът на организаторите е да се противопоставят или да преодолееят тези две тенденции. Една от основните идеи в програмата на в. „Изток“ е за национално издигане до европейско ниво, но на органична родна основа. Европеизацията и

---

<sup>24</sup> Вж: Илиев, А.: Спомени, С., 1981

<sup>25</sup> Цанева, М.: Петима поети, С., 1974, с.91

универсализацията са преобладаващите теми, поместват се и очерци за видни актуални личности.

Стопанин и редактор на вестника е заможният аптекар Теодор Милев, свободен интелегент, живял и учил в Германия, близък приятел на граф Херман фон Кайзерлинк. Редакторската част от сътрудническата група се събира всяка седмица у Теодор Милев. Приятелската и идейна група се е състояла от Теодор Милев, Константин Гълъбов, Чавдар Мутафов, Фани Попова-Мутафова, Асен Златаров, Атанас Илиев, Кера Илиева, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Панчо Михайлов, Георги Караиванов, Светослав Минков, Кирил Кръстев.

За кръстник на кръга се смята заглавието на стихосбирката „Стрелец“ (1924) на Димитър Пантелеев, но аналогията с Гео-Милевите „Везни“ (от руското „Весы“) също е спомогнала да се изходи от зодиакалното съзвездие и зодията „Стрелец“ (Sagittarius). Във в. „Изток“ от 1 октомври 1926 г. Константин Гълъбов помества статията „Към младежта“, подписана за първи път от името на кръга „Стрелец“. През 1926 г. заедно с литературния кръг „Стрелец“ се създава и малко издателство (библиотека) със същото име. Вестник „Стрелец“ се образува от сътрудници на вестник „Изток“ и недоволни сътрудници на списанията „Златорог“ и „Хиперион“.

Предприетата стъпка била да се излезе от морализаторския дух на в. „Изток“, от еkleктичния естетизъм на „Златорог“ и да се преодолеят символистичните позиции на „Хиперион“. Важна предпоставка за формирането на кръга „Стрелец“ е стълкновението във възгледите и дейността на двамата видни редактори критици Константин Гълъбов и Владимир Василев.

Друг важен фактор за появата на кръга е притегателната сила на все по-интензивното след войните движение „Родно изкуство“, което включва художниците Иван Милев, Владимир Димитров – Майстора, Иван Пенков, Васил Стоилов, Иван Лазаров, Цанко Лавренов, Дечко Узунов, Илия Петров. Това движение се обявява за една неофолклорна тематика и декоративна стилистика, но оплодена от западното образование и контакти на повечето от художниците.

Основен изразител на тази европейско-българска идеология става Константин Гълъбов със своите статии и есета. Седмичникът „Стрелец“ излиза в 12 броя, от 6 април до 23 юни 1927 г. Главни редактори на вестника са Константин Гълъбов и Чавдар Мутафов. Литературни статии пишат Константин Гълъбов, Атанас Илиев, Георги Константинов, проф. Стефан Младенов, Кирил Кръстев, с театрални отзиви сътрудничи Вера Бояджиева-Фол. С проблемни статии участва и д-р Янко Янев. Едни от най-

ценните статии в седмичника са критичните разбори на Чавдар Мутафов, посветени на видни български художници.

Литературният кръг „Стрелец” също се оформя около интимно приятелско ядро, което се събира всяка седмица у някои от членовете. Редовни гости на тези срещи са Константин Гълъбов, Чавдар Мутафов, Георги Караиванов, Пантелей Карасимеонов, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Кирил Кръстев, Панчо Михайлов, Светослав Минков, Атанас Илиев и Кера Илиева. Вестникът спира да излиза, защото неговата изисканост и новаторско мислене не са намерили широк читателски прием.

Литературният кръг „Стрелец” се образува в особено, „кръстопътно” време. Двадесетте години са повратен момент в нашата история и литература. Поколението български интелегенти е свидетел на преживяната през войните национална катастрофа, на унижението, на което е подложена победената страна, на икономическата криза и рухването на основните буржоазни ценности. Пред погледа на завършилия образованието си в Германия, Франция, Италия или другаде из културна Европа български интелегент – потомък на първото свободно родено и свободно по дух поколение след Освобождението (каквито са „стрелците”) – се разкрива цялата трагедия на народа, измамен в своя порив за национално обединение, гинал по фронтовете, мизерстващ, удавен в кръв през 1918 г. и през 1923 г. „Безследно изчезнали” са в подземията на полицията най-светли и честни умове.

През 20-те години се изявяват едни от най-ярките и оригинални творци в поезията ни: Гео Милев, Фурнаджиев, Разцветников, Багряна, Далчев, дали началото на трайни насоки в нея. Същевременно през втората половина на 20-те години се чувства вече уталожване на страстите около безрезервното „за” или „против” поредния „-изъм” в литературата и изкуството, пристигнал от Европа с поредното закъснение, наслагват се основни, живи и днес тенденции в българската поезия. В потискащата духовна атмосфера, сред отшумяващите естетически увлечения голяма част от творческата интелигенция обръща поглед към изтерзания народ, търси нравствените му устои, същностното в родовата му памет, истински здравото и непреходното в българския дух. В това горестно „родинодирене”, по сполучливия израз на „стрелеца” А. Илиев, има и самоупрек за изгубената връзка с родината, и надежда за възвръщане на душевното равновесие, и търсене на нов път за изкуството<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Вж: Каролев, С.: Атанас Далчев, УИ „Климент Охридски”, С., 1988, с.9

В периода на съвсем краткото съществуване на литературния кръг неговите органи в „Изток” и в „Стрелец” („Стрелец” в по-малка степен поради чисто литературната и общокултурната му насоченост, както и поради ограниченото време, през което излиза) отразяват по своеобразен начин обществения и културния живот у нас и в чужбина.

Сред сътрудниците на двата седмичника е и най-младият от тях – двадесет и две годишният поет Атанас Далчев. В периода на „Стрелец” излиза първата му самостоятелна стихосбирка „Прозорец” (1926); на страниците на „Изток” и „Стрелец” се появяват „Ручей”, „Младост”, „Книгите”, „Метафизически сонет”, „Молитва”, „Любовта на хамалина”... – общо тринадесет типично „далчевски” стихотворения; тогава – в борбата за нова поезия, срещу символизма – се изяснява категоричното му и непримиримо критическо перо; в „Изток” и „Стрелец” излизат негови преводи, показателни за интересите му, както и за духовната атмосфера в този кръг на изтъкнати личности и интелектуалци.

На страниците на „Изток” нашироко се разглеждат проблеми на войната, религията, образованието, еманципацията на жената, езика, въздържателното движение, археологията. В критичен план се третира въпроси на театъра – режисура, актьорско майсторство, постановка, репертоар; на музикалния живот – концертни изяви и оперни постановки; на балета. Но постепенно център на вестника става интересът към литературата и живописата и обсъждането на всички свързани с тях общотеоретични и конкретни въпроси за същността, ролята, мястото и целите на изкуството и твореца. Морализаторските постановки във възгледите на Т. Милев влизат в негласен конфликт с все по-тясно специализираното третиране на проблемите от страна на „стрелците”. Изявите на Т. Милев почти пресекват, за статии от рода на разглежданите вече просто няма място. Въпреки това рязка граница между идейно-естетическата линия на вестника преди и след брой 38, когато той е обявен за орган на кръга, не може да се установи, защото участието на част от „стрелците” на страниците му започва по-рано, като особено активен е именно идеологът – стожер на „Стрелец” – Константин Гълъбов. Атанас Далчев започва да сътрудничи от бр. 29, когато публикува стихотворенията си „Ручей” и „Дъжд”.

На страниците на „Изток” се печатат в превод стихотворения, разкази, мисли, откъси от произведения на световноизвестни автори: Р. Тагор, Б. Шоу, Р. М. Рилке, Т. Ман, М. Горки, Г. Хауптман, У. Уитман, Ф. Хьолдерлин, А. Жид, З. Гипиус, С. Пшибишвески, Г. Майринк, Р. Бърнс, Х. Хесе и др., разказ на китаеца Ли Пао Тинг.

Излизат оригинални или преводни обзорни статии за руската, полската, шведската, немската, италианската литература. Вестник „Стрелец”, независимо от ясната си ориентация към българската литература, продължава линията на вестник „Изток” да публикува информации за известни писатели и техни произведения – десетки и десетки имена на творци от различни поколения, даващи представа за интересите на личностите около двете издания: О. Уайлд, Т. Ман, Б. Шоу. И. Тургенев, Ф. Кафка, Дж. Голсуърти, Дж. Лондон, Ф. Достоевски, В. Реймонд, П. Валери, Х. Хайне, Д. Г. Росети, Е. Т. А. Хофман, С. Есенин, Д. Фурманов, Ф. Шилер, Гьоте...

Репродукции от платна на Ван Гог, П. Сезан, Ф. Ходлер, Ю. Рисанен, Ф. Щук, Г. Грос, Сорин, А. Дюрер, Д. Г. Росети, Ван Дайк, на нашите художници И. Милев, Б. Денев, Д. Узун, П. Георгиев, И. Петров, В. Димитров – Майстора, Хр. З. Йончев-Крискарец, Н. Маринов, И. Пенков, придружени с бележка – представяне, или както е при българските художници – с отделна проблемна статия, - присъстват най-редовно в двата седмичника.

Всевъзможни вести и факти из света на изкуството и културата се довеждат до вниманието на читателя, взети от световната преса, която сътрудниците на редакциите, боравещи с всички основни европейски езици, следят.

Неспокойствие и разнопосочност на търсенията характеризират и облика на самия литературен кръг. Част от членовете му са в процес на експериментиране: Ч. Мутафов (както сам признава в предговора на „декоративния” си роман „Дилетант”), Ф. Попова-Мутафова. Светослав Минков превежда Г. Майринк, редактира преводи на немския диабололизъм и сам пише диабололистични разкази, от които после ще се откаже; А. Далчев и Д. Пантелеев превъзможват поезията на символизма, а И. Мирчев и И. Хаджихристов са поети символисти. Константин Гълъбов наред с литературоведските и критическите си занимания е и автор на стихосбирката „Пир в Канна” (заслужила си рязката критика на Гео Милев), както и на редица разкази. Атанас Илиев в този период покрай увлеченията си по съвременната европейска поезия и живопис проявява качествата си на учен, усилено се занимава с трудовете на психоаналитиците<sup>27</sup>.

Идеолозите на „Стрелец” нямат никакво намерения да бъдат просто „сюнгери” за западните идеи, безкритични консуматори и още по-лошо – безкритични пропагандатори на европейската култура у нас<sup>28</sup>. Никак не е случайно, че К. Гълъбов

---

<sup>27</sup> Вж: Каролев, С.: Атанас Далчев, УИ „Климент Охридски”, С., 1988, с.18

<sup>28</sup> Вж: Пак там, с.29



възприема оценката на Пенчо Славейков за руските писатели, които „търсят човека в звяра” (р. К.Г.), докато западните „дирят и ценят само звяра в човека” (р. К.Г.) и изтъква „духа на човечност”, който характеризира руската литература, за да призове в края на статията „Една мисъл на П. Славейков”: да „обикнем своя народ и му служим вярно, като му откриваме човека дори и в звяра”<sup>29</sup>.

В трактовката на „стрелците” проблемът за „родното” освен своите културологически и патриотически аспекти има съвсем определено антисимволистичен смисъл, който е най-важната му черта и е обединяващ център на „недоволството” у идеолозите и част от членовете на литературния кръг, за което говори К. Гълъбов. Тази страна на „родното” става повод за полемиката със сп. „Златорог”. Тя утвърждава „разсъдъчната”, мисловна поезия на Атанас Далчев – поезия, родена и отстоявана в борба със символизма.

Няколко години след разпадането на кръга Далчев пише известната си статия „Размишления върху българската лирика след войната” (1933), в която с „научна прецизност”<sup>30</sup> разглежда формалните и идейно-естетическите търсения на поетите ни след Първата световна война, формулира основните тенденции в новата поезия: „от гледище на формата – пише той – разрушение на предишната поетика, от гледище на съдържанието – връщане към действителността и колективитета”<sup>31</sup>. Далчев изтъква превъзможването на индивидуализма като пряко следствие, от една страна, на дълбоките социални и духовни сътресения и преживените неволи, в които личността на българския поет (издигната в „култ” още от П. Славейков) е изправена „лице с лице” срещу отрезвяващо бруталната действителност, и, от друга, от зараждането на антииндивидуалистични мотиви в изкуството: засилени патриотични и социални чувства. Поетът критик разглежда движението „Родно изкуство” като част от патриотичния подем, обхванал интелигенцията ни, но смята, че в девиза „Назад към родното!” имало „за изкуството нещо много неясно и съмнително още от самото начало”. „Родното” – изтъква Далчев – се схващаше не като формален принцип, който творецът отпечатва неволно върху художествената материя, откъдето и да е тя, но като самата тая материя... С други думи: искаше се да бъде родно не окото, а предметът, който то ще гледа. Като резултат на това схващане се яви увлечение по етнографията и

---

<sup>29</sup> Изток, бр.58, 26 февруари 1927, с.2

<sup>30</sup> Цанева, М., Цит.съч., с.84

<sup>31</sup> Далчев, А.: Страници, С., 1980, 29-30

едно имитиране на създадените вече форми на народното творчество. Без съмнение това отношение към родното не беше чисто естетично, а външно и декоративно...”<sup>32</sup>

Вестник „Стрелец” не оправдава очакваните надеждите. Седмичникът започва да излиза само месец, след като литературния кръг е напуснал „Изток” и следователно се възползва от породения вече интерес. Печатан е на качествена хартия, с най-съвременна полиграфическа техника, която позволява публикуването на цветни репродукции и разнообразие на шрифтовете, но причината за краткото му съществуване (само 12 броя) не трябва да се търси единствено в скъпия в сравнение с останалите вестници печат. Всъщност става въпрос не за една, а за няколко причини. Апогеят на антисимволистичната програма е сякаш неусетно преминат. В „Стрелец” започват отново да се появяват статии с общопроектителски характер, нашироко се обсъждат въпроси на въздържателното движение – изобщо редакцията обръща поглед към част от тематиката на в. „Изток”, позабравена през втората му годишнина. Само Ч. Мутафов продължава да публикува нещо написаните си статии по проблемите на живописиста. През цялото време в антисимволистичната „крепост” на седмичниците, органи на литературния кръг, прониква троянския кон на отричаната от идеолозите му поезия. Поместват се символистични стихотворения на И. Мирчев и И. Хаджихристов, които все пак са членове на литературния кръг, но и на Е. Попдимитров, А. Калоянов, Г. Янев. Следи от символизма личат и в стихотворенията на Г. Караиванов и Д. Пантелеев. Антисимволистичната линия в критическите изяви по страниците на седмичниците „Изток” и „Стрелец” влиза в противоречие, при това осъзнато, с литературно-художествената им практика. Една от най-сериозните причини за разпадането на кръга се корени в разнородния му състав. След едногодишно съществуване центробежните литературни амбиции не са овладени, все така еkleктичен изглежда кръгът, събрал представители на символизма, експресионизма, диaboлизма и реализма. Лишен от вътрешно единство, „Стрелец” естествено не може да следва обща идейно-естетическа цел, пътищата на членовете му се разминават. Като потвърждение идват издадените от литературния кръг произведения на членовете му: „Прозорец” от А. Далчев, „Иманяри” от Г. Караиванов, „Покерът на темпераментите” от Ч. Мутафов, „Празникът на параклиса” от П. Михайлов и „Аз и непознатият” от С.

---

<sup>32</sup> Далчев, А.: Страници, С., 1980, с.32

Минков. Скоро в „Стрелец” спира да излиза, разпада се литературният кръг, сътрудниците му се пръскат.

В книгата си „Българската литература след войната” Георги Константинов, изтъквайки причините за интереса към кръга „Стрелец” изказва една мисъл – вярна и същевременно невярна: „... то бе главно поради ударния тон на статиите, които се печатаха, и поради обстоятелството, че там бяха влезли двама талантиливи младежи: Ат. Далчев и Д. Пантелеев”<sup>33</sup>. Вярна, защото в литературната практика на двата органа на кръга стихотворенията на Атанас Далчев и някои стихотворения на Димитър Пантелеев представляват действително най-ценното в идейно-художествено отношение. Невярна, защото, „ударният тон” на статиите съвсем не е тяхното главно достойнство, но най-вече, защото творческата активност на Далчев, написал тогава и някои от най-важните си статии, а също и на Пантелеев, е в най-близко родство с кипежа вътре в кръга, с общия творчески устрем към големи културни дела. Погрешно е да не се вижда връзката между „еклектичния” литературен кръг „Стрелец”, неговата атмосфера, цялостната му идейно-естетическа платформа, с всичките й противоречия и недостатъци, и най-изявените му творци. С особена сила това се отнася за Атанас Далчев<sup>34</sup>.

Значението на литературния кръг не се изчерпва само с внасянето на определен нюанс в пъстроликата литературна действителност у нас през 20-те години. В него, до голяма степен, се оформя като личност и поет Атанас Далчев. Обединил изтъкнати интелектуалци, верни родолюбци и поклонници на идеалите на културна Европа, кръгът „Стрелец” има важен принос за идейно-естетическия прелом в българската поезия след Първата световна война, когато в литературата и изкуството ни се изявяват творци от голяма величина, създават се произведения с общочовешка, непреходна стойност.

---

<sup>33</sup> Константинов, Г.: Българската литература след войната, С., 1933, с.28

<sup>34</sup> Вж: Каролев, С.: Атанас Далчев, УИ „Климент Охридски”, С., 1988, с.46

#### **4. Понятието диаволизъм - българският концепт**

Диаволизъм, от ст.гр. *diábolos*, фр. *diabolique*, нем. *Satanismus*, син. сатанизъм, нем. *Teufelsliteratur* – литературно направление, възникнало на Запад през епохата на романтизма. В противовес на християнската традиция при диаволизма се променя отношението към Сатаната – възвеличават се бунтовните му пориви. Началото му поставят в Англия група писатели романтици (*Satanic School*) начело с Дж. Байрон, П. Б. Шели, Дж. Кийтс и под тяхното въздействие поражда интерес както в Германия (Е. Т. А. Хофман и Х. Клайст), така и във Франция (В. Юго, А. дьо Мюсе, Ж. Санд). Отзвук от френския диаволизъм е „Поема на злото” от Ст. Михайловски. Под влияние на идеализирания образ на Сатаната М. Ю. Лермонтов създава поемата „Демон”. В поново време това направление укрепва и вече не Сатаната, а загадъчното, необяснимото в човешкия живот се превръща в основна тема на диаволизма като литературно направление. За популяризирането му допринасят Е. А. По, Барбе д’Орвил, Ж. Хюисманс, Г. Майнринг и Х. Х. Еверс. Диаволизмът отзвучава и в творчеството на българските писатели Г. Райчев, Св. Минков, Ч. Мутафов и отчасти Вл. Полянов, без да остави дълбока следа в българската литература<sup>35</sup>.

Както бе споменато, диаволизмът като литературно направление възниква през епохата на романтизма. Появата на романтизма в културата на обществото от края на XVIIIв. и началото на XIXв. трябва да търсим в две посоки – развитието на обществото и мястото на индивида в него, от една страна, а от друга – едно общо противопоставяне на традиционната култура на XVIIIв. с нейния рационализъм, утилитарния ѝ дух, строгите норми на творчеството и т.н., възплътели се както в класицизма, така и в барока, рококо и Просвещението. Романтизмът се появява като мощно и сравнително компактно движение в няколко европейски култури едновременно, което говори за неговата особено привлекателна сила, изразяваща новия обществен дух.

Основният романтически порив е поривът към освобождение – освобождение от нормите на обществото, от оковите на прагматическия разум, от сковаващите творчеството правила.

В литературознанието е прието да се говори за два етапа на развитие на романтизма – стар и нов. Към стария етап, проявил се в периода от 1790 до около 1810 г., спадат творци като Ламартин и Шатобриан във Франция, братя Шлегел, Новалис,

---

<sup>35</sup>Вж: Богданов, И.: Енциклопедичен речник на литературните термини, С., 1993, с. 93

Лудвиг, Тик и други в Германия, Колрич и Уърдсуърт заедно с другите поети от „Езерната школа” в Англия, Жуковски и Кюхел Бекер в Русия и т.н.

Новият етап от развитието на романтизма започва от поколението на Юго, Дюма, Дьо Лакроа и др. във Франция, Хофман, Хьолдерлин, Брентано и Хайне в Германия, Пушкин и Лермонтов в Русия, Адам Мицкевич в Полша, Байрон и Шели в Англия и т.н. В този период движението на романтиците добива един подчертано граждански характер, свързан с актуалните противоречия на обществото и неговите духовни колизии, с порива към политическо освобождение от тиранията на властта и еснафския дух. Поетите от новото поколение търсят своите сюжети в живота на възвишени свободни личности, възплаващи вечния порив към духовна свобода, в победата на индивидуалното добро над закостенелите морални норми, в екзотиката на изтока или фантастичния свят на приказката.

Романтизмът изработва своя стройна теоретична програма, чиято най-ярък израз се появява в Германия в студиите и манифестите на братя Шлегел, Жан Пол, Хьолдерлин и т.н. Във Франция ролята на романтически манифест изиграва предговорът на Юго към неговата драма „Кромвел”. Духовната, културната и художествената програма на романтиците може да се обобщи в няколко основни направления:

- Първо – разкрепостяване на обществените морални норми, насочено към еманципирането на индивида и издигане в култ на неговата индивидуална свобода.
- Второ – насочване към екзотиката на „другото пространство” – преди всичко Ориента, или „другото време” – Средновековието, митологичните времена, фолклорния етап от развитието като момент на „свободна и непосредствена изява на човешкия дух”.
- Трето – отхвърляне на традиционния рационалистичен поглед към света и издигане в култ на емоционалното възприятие на света.
- Четвърто – рязко противопоставяне на нормативността в художественото творчество, наложена от традиционните нормативни поетика, преди всичко тази на класицизма, издигане ролята на „творческия гений” до богоравна и възприемане на идеята, че творецът създава своята творба от „нищото”, воден единствено от своето божествено вдъхновение.

- Пето – създаване на своеобразен романтически репертоар от теми, сюжети и начини за тяхната интерпретация, както и налагане на предпочитани жанрове, възплъщаващи идеята за „народното” и „свободния дух” и противопоставящи се на класицистичните норми – баладата, романтичната поема, „песента”, романът и драматичната новела и т.н.
- Шесто – особено характерен романтичен жест е издигането в култ на неподправената природа, противопоставена на рационалистическото разбиране за човешката съразмеримост и симетрия в оформянето и използването на пространството. Природата при романтиците се издига в култ именно като символ на спонтанната творческа сила и свобода. Любими теми за изображение стават морето, планината, бурята, безкрайното поле и т.н. за разлика от философски структурираната природа на европейските мислители от времето на Ренесанса до късния Барок, класицизма и Просвещението.
- Седмо – стремеж за прекрочване на границата между живот и изкуство и силно естетизиране на извънхудожествената реалност. Често срещано явление в романтичната култура е стремежът и в реалния живот да се живее като в романтическа поема, да се изграждат поведение и биография, сходни с тези на романтичния сюжет и герои. При романтизма за първи път личната биография на твореца става културен и художествен фактор. Неговите културни и обществени жестове трябва да формират идеята за „поета революционер”, „свободния дух”, „търсач на справедливост”, „сърце на сърцата”, „людия гений” и пр. Именно в епохата на романтизма особено често стават трагичните жестове на творците, решили да приложат в непосредствената практика своите естетически сюжети в непроменен вид.

Никога по-рано или по-късно няма толкова голяма поредица от трагични жестове, свързани с реалната смърт на големи романтически творци – Байрон умира в Гърция, където участва във въстание за освобождение от османците, Пушкин и Лермонтов загиват в романтични дуели, Мицкевич преживява дълги години в изгнание, Шели и Юлиуш Словацки буквално „изгарят” в романтичния си порив, Ботев загива в революционна битка и т.н.

Диаболизъм – от итал. дяволски, сатанински – представлява един радикално различен модел на поезия и проза, служещ си с набор от теми, мотиви и символни образи. Като реакция на свръхрационализма, диaboлистичната литература налага представата за свят, който се владее от ирационални сили, в който съществуването е

призрачно, животът е сън, човекът е жертва на дуализма душа–тяло, на пратениците от отвъдното, на подсъзнателни сили, които застрашават човешкия аз. Общи места в диaboлистичните произведения са особените, „прокълнати” места, гробищната метафорика, идеята за безпощадното време, за тъмния двойник. Общо казано, за чуждостта, която прониква в света и го прави невъзможен за обитаване. Вещният свят също е призван да участва в производството на ужас. При диaboлизма грозното и ужасното е цел на изображението, провокирането на изненада и шок изпълнява атракционна функция. През 1921 г. в „Основни черти на днешната ни литература“ Боян Пенев пише, че нашите поети са „беспомощни и безсловесни пред непостижимото, великото и безграничното”, че страдат от „безсилие на въображението” и затова „Може би за дълго още ще остане чуждо за литературата ни призрачното, фантастичното, страшното /.../ Трезвеният български поет няма никакви връзки с царството на смъртта, с нейните живи сенки и видения. /.../ Напразно бихме дирили в сюжетите на българската поезия нещо инфернално и демонично като непосредствено преживяно съдържание. Фантастичният свят на Едгар По с неговите сомнамбулни видения са невъзможни в душата на българския художник.”<sup>36</sup> Както отбелязва О. Сапарев, българският диaboлизъм сякаш опровергава, но чрез скорошното си самоизчерпване и доказва възгледа на Боян Пенев. Първите книги на българския диaboлизъм са „Смърт” (1922) и „Комедия на куклите” (1923) от Вл. Полянов; сборникът „Разкази” (1923) от Г. Райчев; „Синята хризантема” (1922), „Часовник” (1924) и „Огнената птица” (1927) от Св. Минков. В началото на 30-те години проявите му заглъхват. Българските диaboлисти се вдъхновяват от австрийския диaboлист Густав Майринк<sup>37</sup>, според когото действителността всъщност не е никаква действителност, а чиста илюзия: „когато стават от леглата, хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и плячка на един нов, още по-дълбок сън от този, в който са били току-що пробудени.”<sup>38</sup> Особено силно е влиянието му над Светослав Минков, който пише следното за него: „Романите му са требници на магията, мистични

---

<sup>36</sup> Пенев, Боян: Основни черти на днешната ни литература. // Златорог, 1921, кн. 4-5, с. 345

<sup>37</sup> Густав Майринк става най-известен в България с романите си „Голем“, „Белият доминиканец“ (преведени от Св. Минков съответно през 1926 г. и 1931 г.), „Зеленото лице“, „Валпургиева нощ“ и др., които биват оценявани като изключително новаторски.

<sup>38</sup> Балабанова, Хр., Бжох, А.: Езиците на европейската модерност. Български и словашки прочити. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2000, с.132

откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни, кошмарни огледала, в които говорят многообразните преображения на дявола и архангела./.../ С помощта на фантазията си той е обрисувал лица, които не съществуват в действителността, измислил е техните преживявания и ги е вплел едно в друго.”<sup>39</sup> Св. Минков се възхищава на маниера на производства на страх у Едгар Алан По – „започва разказа върху обикновена основа, върху която изгражда необикновени преживявания”<sup>40</sup>. Отказът от позитивизма и натурализма, откриването на цяла непозната за литературата ни територия – на нощното, на полусенките, на страха и трепета от враждебните стихии вън и вътре в човека, остойностяването на ирационалното и тъмното като протест спрямо онова, което Майринк нарича „безсрамното вярване във всемогъществото на разума”, вписва диaboлизма в модерната визия за човека и света. Естетиката на диaboлистите се основава на убеждението, че душата се счита за противоположност на разума (разсъдък), който е наблюдаван предимно в болезнените си форми. Хората са роби на мистични сили, а не логично мислещи същества. Писателите – диaboлисти се интересуват от тайнственото, загадъчното, мазохистичното и садистичното в проявите на душата. Атмосферата в българската диaboлистична поетика е апоклиптична, безумните състояния и постъпки на героите водят до страшни последици. Практиката на българските диaboлисти, често силно повлияна, но равностойна като художествен резултат, прави българското въображение да изглежда по-малко „безпомощно” и „безсловесно”. Тя остойностява въображението като „...око на душата. Чрез него ние виждаме отражението на невидимия свят.” (Св. Минков, „Полунощна история”).

---

<sup>39</sup> Балабанова, Хр., Бжох, А.: Езиците на европейската модерност. Български и словашки прочити. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2000, с.132

<sup>40</sup> Пак там.



## 5. Основни мотиви и символни образи

В тази глава ще проследя трансформациите в спецификата на символа в поезията на Атанас Далчев, които преминава от символистичния символ-идея към сетивния образ-символ. Ще се опитам да маркирам основни мотиви и характерни символни образи в тази поетика посредством по-задълбочен анализ на избрани текстове.

„Болница” е едно от първите Далчеви стихотворения, публикувано през 1923 г. в колективния поетически сборник „Мост”, в цикъл от общо дванайсет творби под наслов „Жената в черно”. Заедно с още само две по-ранни произведения от този цикъл поетът помества „Болница” в първата си стихосбирка „Прозорец” (1926).

Както констатира литературната критика, първите Далчеви „поетически разрези на света” достигат до прозрения, сходни с Яворовите - до идеята за живота като „маска” на смъртта. Още изборът на поетическия обект, означен в заглавието на стихотворението „Болница”, създава хоризонт на очакване, очертан от идеите за нездрави, болни тела, за доближеност на живота до неговия край. В цялото произведение няма нито един глагол, което придава статичност на поетическия образ. Обездвижеността внушава отсъствие на живот. Анафоричната употреба на различните форми на показателното местоимение *този* („Тази бяла варосана зала”, „Тези черни ръце”, „тези сухи ръце”, „тези прозорци тъжовни”) усилват впечатлението за застиналата в погледа на лирическият говорител безжизнена картина. Нещо повече, ако изобразената картина съществува само доколкото е наблюдавана, както подсказва текста, то и самата тя клони към изчезване – в „зрачът”, за който свидетелства последната строфа на творбата.

Животът няма как да проникне в затвореното пространство на „Тази бяла варосана зала”, в потискащата тяснота („до самите стени прилепените бели легла”). Прозорците (към света) са замрежени „със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът” до непрозрачност, която отделя човека от света навън и засолва чувството на обреченост и изолация. Впечатлението за липса на живот се поддържа и от знаковото човешко отсъствие в творбата. Лирическият субект присъства единствено фрагментално, в отрязъци на картини - „лица побледнели... лица меланхолни”, „черни ръце... сухи ръце”, „разкривени болни усмивки”, „очи може би вече вгледани в другия свят”. Безпристрастното им показване (в отблъскващо грозната „клиника”) пред погледа на читателя лишава от човешко съчувствие към позицията на лирическият говорител. А „разкривените болни усмивки”, характеризирани с толкова необичайни

признаци, приличат на зловещи гримаси, ужасяващи нечовешки маски, неизбежно напомнящи на Далчевия читател „оплезения“ на света герой от „Дяволско“. Така текстът вписва в себе си знаците на „другия свят“ – като пространство на „дяволското“. Както е типично за една постсимволична творба, каквато е „Болница“, в „изоставения от Бога свят“ на модерния човек властва „противоположното“ на любовта и живота.

Осезаемите паралели, които стихотворението гради между нечовешкото, предметното и природното, доутвърждават идеята за обезлюден и безжизнен свят. Белотата на болничната зала, леглата и покривките се асоциира не само със „зимния сняг“, устойчиво свързан с белия цвят, но и – поради звуковото подобие и цветовата аналогия между представите – с нездравите „лица побледнели“. От друга страна, текстът обвързва зимата не само със снега, но и с „тъмножълтия цвят на студената зимна мъгла“. Това пренасищане на смисловия обем на белотата изкривява обичайните ѝ положителни конотации и усилва значенията на омъртвяващата живота стерилност, на сковаващия виталността студ. На цветово ниво – контрастни, на метафорично и смислово ниво – еквивалентни, черното и бялото се допълват, : „Тези черни ръце въз прострените бели покривки/като черни оголени [лишени от живот] клони на зимния сняг“. Двата противоположни цвята еднакво подчертават безцветността на смъртта. В стихотворението образа на болницата е някак раздвоен между безжизнената болнична стерилност и мизерната нищета, което създава парадокс.

Смъртта не само е проникнала в живота, тя го е превзела, заместила го е със себе си – тя е „тук“ и „близка“, тя е навсякъде. „Тишината“ в началото на третата строфа откроява отекващия в ритъма на повторението звън на часовника – типичен *диаболичен* предмет, отмерващ в Далчевото стихотворение не хода на времето, а трайността на живота, приближаването на смъртта. В този интерпретативен контекст фигурата „очи може би вече вгледани в другия свят“ представя трагично-ироничното преобръщане на идеята за „друг“ метафизичен свят, наличието на който би мотивирало за живот, би придало смисъл на човешкото съществуване и страдание. От тази гледна точка Далчевата „Болница“ може да се чете като поетическа интерпретация на модерната философска идея, че когато изгуби или се отрече от Бог, човекът вижда наоколо си, среща само собствената си смърт.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Вж: Колева, Р.: Обречеността на човешкото съществуване в „Болница“ на Атанас Далчев. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2003 (<http://litenet.bg/publish9/rkoleva/dalchev.htm>).

Стихотворението „Повест” е едно от най-представителните произведения на Атанас Далчев, притежаващо характерната за неговата поезия изказна неусложненост, философска вгълбеност и екзистенциална проблематика.

Текстът, носещ за заглавие жанровозначимото понятие „повест”, всъщност използва другото, нетерминологично негово значение, разказва една история. Още в заглавието е заложен въпросът - парадокс, с който се сблъсква читателят – що за история е тази, в която липсва човешкото присъствие и нищо не се случва?

Лирическият субект разказва за необитаема, сляпа, т.е. със затворени врати и прозорци къща, напусната от своя стопани („а на вратата листът със словата: / „Стопанинът заминава на Америка”), за да въведе читателя в парадокса на своето съществуване. Защото заявяването на отсъствието, потвърдено в стиховете „ала не съм аз заминал никъде/ и тук отникъде не съм се връщал” е вече неясен или липсващ елемент в историята. Самото заминаване за Америка е изчезване в дебрите на непознатото, което може да бъде идентифицирано със затварянето в къщата.

Човекът е затворил себе си, зазидал се е в къщата, а самото му скриване вътре, затворените и черни прозорци и врати провокират фантазията на наблюдателя (читателя) „да доизмисли” какво става в тайнствената необитавана къща. Текстът обаче посочва, че няма нищо за измисляне, защото вътре е човекът.

Къщата като образ влиза в ролята на своеобразна гробница, в която се втичат, за да не изчезнат годините, а времето отвън тече в своята нормална предназначаност. Човекът обитава своя константен затворен свят, като предполага собствената си непромененост, но изчерпал себе си, своите интелектуални усилия в прочита на книгите и в преброяването на гората на спомените – той е изпаднал в състоянието на безвремие, когато денонощно движещото се махало („слънце от метал”) на часовника не може да отмери и един миг в стоте години разговори с портретите.

Поезията на Далчев е ангажирана с особено активна употреба на предмета, което е знак за десубективизиране, защото предметът поема функциите на субекта. „Опредметяването” на художествения свят обаче е израз на екзистенциална празнота, която трябва да бъде напълнена.

В Далчевата поезия особено знаково място имат и образите, обозначаващи пролуки, отвори към други светове. И ако в „Повест” прозорците и вратите са затворени, отворени остават портретите и огледалата, защото те дават възможност на субекта да се вмести в рамката на портрета или огледалото, да види себе си в предмета. Особено философски натоварен образ е този на огледалото, което отразява

видимостите, може да направи зрими желанията и дори невидимото за човешкото око. То е магическа фигура, носеща функцията на врата към непознатото, другото.

Но тези опити не разрешават и не овладяват драмата на човека, защото животът „без ни една любов, без ни едно събитие” е живот, неоставящ следа.

*И сякаш аз не съм живеел никога,  
и зла измислица е мойто съществуване!*

Тези два стиха съдържат тъгата и драмата на отсъствието на живот, на безмисленото съществуване. Дори употребата на самата глаголна форма „живее” изразява продължителността в миналото, на която е наблегнато, за да бъдат разчупени границите на различните модуси на времето, независими от словесната си определеност.

Героят в поезията на Далчев нееднократно въстава срещу собствената си вписаност във фикционалните светове („Книгите”), но тази вписаност е резултат и на неговия избор, макар в отделни моменти той да я осмисля като своя съдба, дори проклятие.

Невидимият и непостижим за външния наблюдател „живот” и тук остава отсъстващ. Единствено видими са прашните портрети на непознати лица, „коварното и празно огледало”, което всмуква субекта в себе си, и последния и единствен знак за нечие минало присъствие – „листът пожълтял: „Стопанинът замина за Америка.” Надрасканите на пожълтялата с времето бележка думи са единствената следа от присъствието на човека. Философски погледнато може да се стигне до извода, че писаното слово остава последното убежище на човека.

Преди да излезе в стихосбирката „Прозорец” (1926), стихотворението „Къщата” е публикувано една година по-рано в сп. „Демократически преглед”.

В поезията на Далчев картините на града много често се доближават до *диаболистичната* образност. Къщата от едноименното стихотворение сякаш принадлежи на самия дявол и може би именно затова е „всякога” затворена, необитавана от нищо освен от мрака. Така тя е отворена за фикционални фигури от вън, които могат да бъдат проектирани в нея от съзнанието на наблюдателя. Погледът на разказващия прониква в загадъчните пространства на страшната дяволска къща, като започва с представянето на външните ѝ белези - на разрухата. Същественото тук е не само да се разкрие тайната, а да се обърне внимание на контекста, на пластове на

общуването. В стихотворението могат да бъдат проследени две нива на говорене: едното е насочено изцяло към къщата и сякаш се предопределя от самата нея, а другото загатва някаква въобразена ситуация на следене и наблюдаване.

Къщата е видяна като болно тяло, което дъждът прояжда малко по малко, като труп, който е белязан с петната на разложението. Тя е изживяна от лирическият говорител като място на смъртта, на разпада на битието, на изчерпването на живота. Това несъмнено е целенасочено пораждање на парадокс, тъй като мястото на живота е преобразено в обиталище на смъртта.

Загадъчната зловещина, която се излъчва от къщата, бива усилена многократно в трета и четвърта строфа, където страховете сякаш оживяват и се сдобиват с релни образи. Режещият писък на вятъра, страшният вой на кучетата и мистериозното хлопане на вратата възвестяват за случването на необикновеното, превръщат къщата в пространство, където се срещат тукашният и отвъдният свят.

В текста дискретно е упоменат и мотивът за напускането и завръщането, но не като реални движения в пространството, а като статично мислено преминаване на границата с „отвъдното“. Загадъчната черна сянка, разчупена по стъпалата символизира странното самоотхвърляне на мъртвия, който не може да има сянка – отново логичният смисъл е сведен до парадоксалното:

*и аз видях, и аз познах там мъртвия,  
когото преди девет дни заровиха.*

Споделеното в последните два стиха онагледява и сякаш настоява за съществуването на възможността за завръщане от света на мъртвите и подчертава в чисто психологически план трудното приемане на раздялата с онези, които са напуснали света на живите. Лирическият говорител обаче не нарича завърналия се, заровен преди девет дена мъртвец, с някое от познатите от традиционната култура имена, с които биват назовавани мъртвите, които обаче не са напуснали окончателно света на живите. Лирическият субект остава при свидетелското „аз видях“, но добавя изключително важното „аз познах“, което може да бъде осмислено като дискретно интелектуално указание за читателя, а изчистеният, опростен лирически изказ въвежда в дълбините и сложността на човешкото световъзприемане.

Преди да бъде публикувано в книгата „Стихотворения“ (1928), стихотворението „Дяволско“ първоначално е отпечатано в сп. „Стрелец“ (1927). Формата на заглавната дума отпраща към съществителни имена от среден род – дяволско - стихотворение,

време, изкушение, нещо, битие, и към от глаголни съществителни като затваряне, умирање, бунтуване, плезене и т.н. Като дума „дяволско” на първо място насочва читателя към антипода на Бога, към падналия ангел - Дявола, към злото.

Началото на лирическият сюжет е фокусирано върху предмета, чрез който хората се опитват да измерят, т.е. да овладеят времето – часовника. Във възприятията на лирическият субект адът не се състои от девет кръга, както е у Данте – за него всеки час е кръг на ада, всеки час може да е дванайсетият час, и всичко това в безкрайната повторителност на кръга на циферблата. Времето е една от фигурите на жънештата часовете на човешкия живот смърт. Човекът лежи, може би умиращ, „тъй близко до самия небосвод”, но стаята под покрива може да не е обиталище, а просто таванско помещение на стара къща, където са нахвърляни ненужните неща. Аз-ът е деперсонализиран, сякаш изчезнал сред предметите, разтворил се в тях, което е особено характерно за поетиката на Далчев. Във визуалното разпределение на пространството в „Дяволско” има преобръщане - горе е мъката, страданието, трагедията, а долу е пълната с хора улица, веселието, животът:

*и аз умирам в стаята под покрива*

*тъй близко до самия небосвод.*

*А долу преминават автомобили*

Така човекът се оказва горе, извън живота, който трескаво кипи долу. Реакцията му срещу тази, неписваща се в неговия свят картина е спонтанно инфантилното „обстрелване” със суха пръст от станалите ненужни саксии, защото в тях няма цветя.<sup>42</sup> Текстът сякаш описва някаква картина отвътре. На нея могат да се видят часовник, прозорец, саксия без цветя – един истински натюрморт<sup>43</sup>, завършен от себекатегоризирането от страна на лирическият герой – „аз съм една ненужна жалка мърша”. Тези думи свидетелстват за равносметката на човека, а именно осъзнаването за собствената му ненужност, за физическата му и психическа различност. Така поставеният въпрос „и мога ли да бъда техен брат?” съдържа отрицателния отговор в себе си – отчуждеността е абсолютна, светът на вещите е погълнал човека, който е

---

<sup>42</sup> Елка Константинова отбелязва, че стихотворението е пародийно обърнато към символизма. Творбата цели чрез преобръщане на смисловите линии да провокира, което я доближава до авангардните търсения от 20-те години на XX век.

<sup>43</sup> Буквалният превод от френски на израза е „мъртва природа”.

изоставен да се справя сам със собствената си ненужност. Екзистенциалният проблем на свързаността на човека с другите в текста е предварително решен чрез самозатварянето, изолацията, изчезването от живия свят. В този смисъл асоциалното, провокативно изкрещяване в последната строфа е своеобразен последен опит на човека да привлече вниманието на света, който не го забелязва. Защото шокиращата, грозна картина на изплезения труп трябва и ще бъде забелязана:

*И аз ще се изплезя на света,  
обесен върху черния прозорец.*

Така „дяволско” е и позиционирането на човека между живота и смъртта – моя е само моята смърт, но чрез нея мога да манипулирам техния живот, като е наблегнато на разделението мой и техен. Проблематизирана е връзката между света и човека, като се слага акцент върху съмнението за възможността за общуване. Лирическият герой остава вграден в дяволските владения на собствената си самота. Именно в тези пространства се поражда увереността, заявена в последната строфа - ако да притежаваш смъртта означава да имаш всичко, то къде е мястото на живота?

На първо четене стихотворението „Камък”<sup>44</sup> като че ли не представлява нищо повече от поетическа характеристика на предмета, назован в заглавието. Камъкът е образ, олицетворяващ неизменност, неподвластността на времето. Първоначалната прибързана оценка за баналността на поетическия смисъл е преобърната в последната строфа, където камъка е обявен за „мъртъв”<sup>45</sup>. Философ по образование, Далчев няма как да не знае, че онова, което никога не е било живо, не може да „умре”.

Първата строфа интерпретира мотива за времето. Всичко, което е „в” него, остарява („хора и дървета”), претърпява промени. Само камъкът: „Неизменен в есента и летото” стои „все същ”. В смисловия контекст на строфата, противопоставяща времето на неизменността/същността, тази „все-същост” напомня християнскорелигиозната догма за съпадението между същността и съществуването на Бог – когато Мойсей Го пита кой е, Той отговаря: „Аз съм, Който съм (съществувам)”. Тъкмо тази идентичност

---

<sup>44</sup> Стихотворението е разгледано в контекста на религиозната проблематика, макар че могат да бъдат намерени поне още няколко интерпретативни линии, по които текста да бъде анализиран в други посоки

<sup>45</sup> „Неживо” и „мъртво” не е смислово едно и също нещо.

е присъща единствено на вечния Творец, не и на творението, „изоставено” във властта на времето и неизбежните промени в него.

Втората и третата строфа говорят за/на камъка по начин, характерен за говоренето на човека за Бог. Понеже не е дадено на творението „по Негов образ и подобие” да постигне Твореца в ума си, то може да знае само какво *не* е Бог. Втората строфа подчертава свободата на камъка от „нашата злочеста плът” и продължава интерпретацията на мотива за „злото”, иронично събирайки духовното („съвестта”) и телесното („грязящите” плътта „червей”) му въплъщение. „Грязящата съвест” изказва чувството на болка и вина, останали у грехопадналия човек, а „грязящите червей” са алюзия на смъртта като синоним на грехопадението, но „изравнение по битие” с моралните терзания, те иронизират метафората, снизяват възвишеността на смисъла ѝ.

Третото четиристишие „освобождава” камъка от страстите на живота – от „жаждата,/ от която почват вси беди”, иронично припомняйки напразното усилие към идеалното на модерния човек в неговата символистична интерпретация. Тук „жаждата” се чете не само като означаваща по-обикновените сетивни потребности, но и като фигура на копнеещия да се съедини „отново” с хармоничното си битие Аз. Припомнянето на „непогрешимостта” на камъка, на неговата „нероденост” и на това, че „не ражда(ш)”, прави образа му да клони все повече до тъждество с „безначално първоначално” (метафизичния Бог), с Неговата непогрешимост/Истинност. Също както камъка Бог „не ражда” (от себе си) творението, затова и то е различно от него по битие.

След направените наблюдения следващата строфа, въвеждаща мотива за Бога, не изненадва, като обявява колкото „светостта”, толкова и „световостта” на камъка/Бога, играейки с двусмислието на думата „свят” в поетическия контекст. Тя преобръща отношението между човека и Бога в религиозния опит, представяйки човека като творец на „своите богове”, като в същото време „забравя”, че в гранита и в мрамора „в огнените стари векове” човекът е виждал не „изображения”, а въплъщения на боговете си. Последната строфа обаче си „припомня”, че Бог е „истината”: „истината в теб прозрях”, заявява лирическият говорител, сякаш прилежно вслушан в думите на Исус („Аз съм пътят, и истината...”). Но творбата вече е направила Бога неотличим от камъка. Затова и „прозряната (в него) истина” е истината за „мъртвия Бог”: „вечно и светò е само мъртвото,/ живото живее в грях”.



## 6. Предметност, пространственост и естетически възгледи

Първият прочит на лириката на Далчев неминуемо оставя алюзивното усещане за наличието на предмети и затворени пространства<sup>46</sup>. Далчевата поезия ни запознава с предметния свят на зачертаното човешко присъствие. Образите на човешкия свят у поета са знаково обозначени чрез фрагментарността и символната натовареност на предметното – Камъкът, Вратите, Балконът, Прозорецът, Стаята и т.н. Те са знак за човешкото присъствие и същевременно са показателни за неговата изолираност, затвореност и разграниченост от другите в екзистенциален план. Отчуждението на личността, нейната невъзможност да се впише в света превръща у Далчев обитаемото пространство и вещта от знак за човешко присъствие в единствен „имитативен” и видим смисъл на съществуването въобще. Едновременно с това те се осмислят и като проводници на някакво метафизично познание, криещо се зад предполагаемия прагматизъм на вещта. Като част от човешкото пространство предметите са лишени от своята функционалност, от обвързаността им с представата за дом, интимност, уют, живот. Те се превръщат в паметници на разпадащия се в екзистенциален план смисъл на човешкото съществуване, поддържат единствено спомена за отминала пълноценност на изгубения сред прашните им сенки човек, превърнал се също в сянка. Азът е претопен в предметността и знаковостта на вещите и затова Далчевата поезия често е определяна като деперсонализирана. Границите на обитаемото пространство са се превърнали за лирически в прегради на затвор, обrekli са го на изолация, отредили са му мястото на свидетел на собствения му физически и психически разпад. Личността и светът в стиховете на Далчев са събрани в дяволичното пространство на стаята, къщата, балкона. Те са се превърнали в знаци на една изкуствена реалност, на един междинен свят на безтегловността между живота и смъртта. връзки със света, с другите, със самия себе си. Това е голямата подмяна на естествения, пълноценен живот с неговите имитации, с вещи.

Екзистенциалният въпрос за човешкото живеене е положен в Далчевата поезия в конкретиката на ограниченото време (часовника) и ограниченото пространство (стаята – пода и покрива). В техните граници протича животът - ад, животът – умирање:

*И аз лежа на дървения под*

---

<sup>46</sup> Вж: Елка Димитрова: За далечните „близки” предмети на Атанас Далчев. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2001( <http://litenet.bg/publish/edimitrova/dalchev.htm> ).

*с коси от леден лепкав пот измокрени,  
и аз умирам в стаята под покрива  
тъй близко до самия небосвод*

*(„Дяволско“)*

Невъзможното вписване в света на другите предизвиква и самоотричането, и самозачертаването:

*Аз съм една ненужна жалка мърша  
и мога ли да бъда техен брат?*

Единствената възможност е да дадеш воля на болката и безсилието от самотата, и от „черния“ прозорец – граница на гнева – да се поругаеш с другите като финален жест преди смъртта, да зачертаеш и тях. Загубата на връзката с другите, света и живота в поезията на Далчев е породена от затварянето в света на книгите. В тях лирическият му герой търси познание, забравяйки обаче, че книгите са плод на живота:

*Пред мен е книгата разтворена  
и денем, и ноця;  
все сам, аз не познавам хората,  
не зная и света.*

.....

*До мене ти не стигна никога,  
о, зов на любовта,  
и аз загубих зарад книгите  
живота и света.*

*(„Книгите“)*

Именно тази загуба води до самоотричане и самозачертаване, до имитативно съществуване в рамките на печалната стая-живот. В нея се носи полъхът на застиналост, неподвижност, изоставеност и смърт. Нейната врата е заключена, излизът към света е невъзможен. Времето е покрило с „прах безжизнен“ всичко в нея. Дори:

*Часовникът е вече млъкнал  
и в неговия чер ковчег  
лежат умрели часовете*

*и неподвижно спи махалото.*

Единственият отворен излаз към „друг предишен свят“ е огледалото-прозорец. Символиката на прозореца и огледалото у Далчев е свързана с пътя и границата както между измеренията на реалното, така и между човешкия и отвъдния свят. Те са образи – метафори на метафизичното присъствие на другата, непозната и лишена от предметност реалност – тази на вълшебното. В стихотворението „Прозорец“, украсеното от зимата стъкло разказва цяла вълшебна приказка, за да изникнат отново на финала „къщата/ и изплува познатият път“. Като прозорец на душата са видени от поета и телесните сетива в спора между телесното/природното и духовното/божественото в „Метафизически сонет“. Именно на тях душата дължи своето богатство:

*Безумно не роптай, че бог те е затворил  
като бунтовница в нерадостната плът,  
без сетивата ѝ от себе си навън  
не би излязла ти, монадо без прозорци!*

*(„Метафизически сонет“)*

Огледалото пък събира в себе си целия калейдоскоп на всемира и го пази в паметта си. Затова и то играе ролята на символния път към познанието. То обаче принадлежи и на отвъдността и затова познание носи единствено смъртта. Далчевият човек оглежда света и себе си в огледалото познание и навярно затова може да извика „Аз имам всичко: моя е смъртта“. Пълнокръвната картина на живота той може да види само в огледалото:

*Ти го чакаш от години цели –  
чудото дохожда всеки час.  
Виж хамалина пред нас,  
който носи огледало.  
Той върви. И в огледалото израстват  
улици, къща, стобори,  
а от дъното му светло идат хора...  
Блясват сини небеса.  
Ти не се учудвай, че хамалинът  
е приведен и върви едва!  
Носи той в ръцете си човешки цял един*

*нов и дивен свят.*

*(„Огледало”)*

В огледалото против самота се оглежда и заминалият стопанин на къщата, „където не живее никой” („Повест”). То е единствената връзка със самия себе си и света, но света на миналото. Сред затворените „черни” прозорци и врати, сред прочетените книги и прашните портрети се извършва тоталният отказ и разпад на личността. За да не се превърне тя в „никой”, който не е заминавал и не се е връщал „никъде”:

*И сякаш аз не съм живеел никога,*

*и зла измислица е мойто съществуване!*

*(„Повест”)*

Последното „заминаване” за Америка е метафора на пътуването към далечното и отвъдното, откъдето никой не се завръща. Метафора за настъпилата духовна смърт на личността, още преди да е дошла реалната, физическата. Единствено словото на бележката „Стопанинът замина за Америка” свидетелства, че злата измислица на зачертания човешки живот наистина е съществувала. Разрушената цялостност на света и на човека в поезията на Далчев до голяма степен носи и печата на времето – на настъпващата модерност, рушаща патриархално-родовите опори, на урбанизацията и нашествието на градската култура на миналия, а и на настоящия век. Светът се превръща в пространство на граници, в умножаващи се царството на вещта.

Равнопоставеното присъствие на грозното в лириката на Атанас Далчев е убедителен знак за раждащата се нова реалистична естетика, изтласкваща поетическите движения на символизма. В годините след Първата световна война изобразяването на прекрасни екзотични светове или маниерни естетски проникновения се оказват ненужни. Духовните потребности са свързани с разрешаването на социални и политически конфликти, екзистенциалната проблематика има свой конкретноисторически контекст. Изобразявайки грозното, още с първата си стихосбирка („Прозорец” 1926 г.) младият Далчев се противопоставя на символистичните възгледи и създава свой самобитен естетически код. Показателен е фактът, че в търсенето на собствен облик, редактирайки творбите си, поетът се опира именно на грозното като специфична естетическа категория:

I-ва редакция

*Тишината стаена и тези прозорци тъжовни,  
по които ридат и нее скръбта на дъжда...*

II-ра редакция

*Тишината и здрачът и тези прозорци тъжовни  
със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът  
(„Болница”)*

В подчертано философската лирика на Атанас Далчев, обаче, грозното е естетическо означение с многоаспектно звучене. То е задължителен елемент от битовото пространство, неизменен спътник в човешкия делник:

*... стени с опадала мазилка  
като че белези от струпеи  
врата раззината и черна  
и чер прозорец изпочупен.  
(„Хижи”)*

Най-често е следствие от неумолимия ход на времето, пряко свързано със старостта и разрухата. Предметите, белязани от безпощадните знаци на отминаващото време, са материални свидетелства за преходност и тленност.

Същевременно грозното функционира чрез специфичната способност на предметите да съхраняват паметта за човешкото присъствие в света и за природната изменчивост:

*Вратите, мокрени от дъжда,  
изгнили от вода и зима,  
гризат ги червеи безброй  
и ги оглождват ветровете;  
вратите с хиляди резби –  
цветя и знакове без име –  
със гвоздеи, халки и скоби,  
с ръждата като кръв по тях.  
(„Вратите”)*

Образно позиционирани на границата между големия свят и малкото интимното пространство на човешкия дом вратите са белязани както от природните стихии, така и от човешките дела. И ако природата бавно, но неустойчиво и необратимо руши вещите, то човекът оставя по тях нееднозначни следи – красиви в своята загадъчност „цветя и знакове без име” и смущаващи хармонията ръждиви „гвоздеи, халки и скоби”. Изгубилите практическата си битова функция детайли изглеждат неуместно, почти

зловещо. И усещането за дисхармония се дължи именно на чувството за безполезност, за безвъзвратно изгубена стойност.

В Далчевия поетически свят естетиката на грозното често е свързана с мотива за смъртта:

*стари, мършави кранти са влачили  
пожълтял като восък мъртвец  
и във кръг като черен венец  
черни врани над него са грачили.*

(„Път”)

Черният свят, враните и зловещия им грак са детайли, традиционно обвързани с образа на смъртта. Но тяхното присъствие не предизвиква в такава степен усещането за грозно, в каквато това прави прозаичният образ на старите мършави кранти. Чрез него и чрез глагола „влачили” смъртта е представена не само като зловеща, но и като грозна, принижена, лишена от всякаква мистичност и загадъчност. Именно грозното се оказва онази естетическа категория, чрез която Далчев превръща смъртта в предмет на рационалния екзистенциализъм.

Усещането за рационалност и хладна философска оценъчност е особено силно, когато грозното се проявява като характеристика на природни картини. Те не изобилстват в Далчевата лирика, чието най-често художествено пространство са домът и стаята. Но в редките случаи, когато са маркирани, се отличават или със смайваща реалистична точност („Лято”) или с детайли, акцентиращи върху грозното:

*... мръсната земя излъхва  
подобно чер и древен жъртвеник  
зловоние към небесата  
като молитвен тимиам.*

(„Хижи”)

*дълъг път потъмнял и разкалян*

(„Коли”)

*... и сред тях като дяволски гибелни гъби израстват  
много черни чадъри над локви от мръсна вода.*

(„Дъжд”)

За Далчевия лирически човек природният свят съдържа най-устойчивите ориентири за житейските явления и процеси. Затова и неговото изобразяване е подчинено на правдивостта и рационализма. И грозното е неотменна част от цялостната

картина – част, която равностойно трябва да бъде представена и осмислена в контекста на цялото. Идейните внушения, произлизащи от изображението на грозното в природния свят, са насочени предимно към мотивите за страданието, за обречеността, за неизбежната съдбовна неопределеност, за изначалната човешка самотност, за драстичното несъответствие между блян и действителност. Същевременно визирането и назоваването на грозното в природата е своеобразен оптимистичен коректив, убедително обясняващ несъвършенствата на битието, изключващ драматичното им преживяване и предполагащ мъдро приемане и рационално противопоставяне.

С подобни послания е свързана категорията грозно и когато се отнася до образа на лирическият Аз. Далчевият лирически човек присъства ненатрапчиво в художественото пространство. Индивидът най-често се вглежда във вещите и съзерцавайки предметността, изразява себе си. Човешкото присъствие е закодирано във вещите или съизмерно с тях, а лирическият субект се самонаблюдава и самоанализира с философска трезвост. Но в някои творби образът му е не по-малко ярък от образите на предметите. Защото той, човекът, е подчинен на същите битийни закони, според които е организиран целият материален свят. И неговото изобразяване се простира в същите естетически граници, в които се гради художественото пространство. Категорията грозно е един от факторите, чрез които изобразяването на човека се подчинява на изобразителните принципи и техники, характерни за Далчевата лирика:

*...и аз лежа на дървения под  
с коси от леден лепкав пот измокрени,  
.....  
Аз съм една ненужна жалка мърша  
.....  
и аз ще се изплезя на света,  
обесен върху черния прозорец.  
(„Дяволско”)*

Грозното е също така водещ естетически елемент при интерпретирането на социалната проблематика. Макар че поезията на Атанас Далчев има предимно екзистенциално-философски характер, тя не е лишена от позиция за социалната поставеност на личността. Особено в по-късните си творби поетът често засяга

социални мотиви. И си служи с грозното, когато изобразява пространства и фигури, емблематични за социалните низини, поразени от нравствена деградация.

*и ако слезне някога, без жал  
жестоки ще го стъпчат със обувките си  
стражарите и проститутките,  
ще му почернят белите пера  
димът на гарите и на комините...*

(„Сняг”)

Естетиката на грозното заема съществено място в Далчевата лирика, защото чрез изображението на некрасивото, непривлекателното, болезненото и демоничното се изгражда цялостна пълнокръвна картина на света и се достига до проникновено и завладяващо осмисляне на битийните конфликти. Чрез достоверните в своята конкретност и разтърсващи в своята обобщеност елементи на грозното поезията на Атанас Далчев постига своята уникалност, атрактивност и философска дълбочина.

Далчев никога не изневерява на своите естетически принципи: вярност на действителността, търсене на обективната истина, яснота на изображението. Той показва чувството като психически процес. Не констатация за изживяването, а самото изживяване, реалността му, материалния му образ – т.е. самото живо състояние на съзнанието, което пропуска през себе си времето и външния свят и ги оцветява по неповторим начин.

Сравнително рядко ще срещнем в поезията на Далчев думите радост, мечта и др., но самата жива мечта в процеса на нейното „ставане”, ще намерим например в стихотворението „Пролет”. То започва по особен начин – директно, няма встъпление, не се прави никаква подготовка за възприемане на смисъла. Поетическото изображение улавя не началния миг на бленуването. То се връзва някак неочаквано и произволно, както незабелязано и без подготовка прониква в душата на човека красивата мечта:

*Изгубената пролет  
ще слезе в оня час  
по белите тополи,  
по листналия бряст.*

Разбираме какво липсва в живота на поета и от какво е недоволен той. С въображение той си доставя необходимото – това е съдържанието на мечтата. Но



Далчев успява да улови своята мечта не само като негово духовно съдържание и като проява на неговата духовна същност, но и като психически процес с обективни отличителни особености. Това, което „ще стане”, се явява в съзнанието като реална действителност и между нея и желанията на поета има пълно покритие. Усещаме отдалеченост, лекота, изчистеност и в същото време непълно оформяне на образите. Това са характерни особености на психическия процес. Съзнанието изведнъж се пренася в недействителност и там започва да реди по своя воля картините; без да довършва, скача от предмет на предмет, гони все по-пълна, по-богата хармония, при което образите се явяват мигновено и изчезват, заменяни с други, а в основата на всичко стои блаженството от илюзорната свобода на волята.

Далчев изгражда много от своите стихотворения върху смътни психически трепети. Ще взема за пример стихотворението „Балконът”. То е писано във връзка с тревогата на поета за смисъла на неговото изолирано съществуване. Стихотворението не би имало никаква естетическа стойност, ако казваше само, че всяко съществуване е оправдано. Ако тревогата на поета е далече от нас, не бихме разбрали смисъла на стихотворението. Но дори да не схванем замисъла, то пак задържа с нещо друго нашето внимание. Именно на това *друго* ние се спираме, защото всъщност то носи смисъла и то е своеобразно откритие на поета:

Всеки ден минавате по една и съща улица, позната ви е до досада... Но ето днес с изненада откривате между двете кооперации сгущена двуетажна къща. Тя има своя физиономия. Тя като че ли страда от чувство за малоценност, като че ли е обидена, че са й отнели слънцето. Тук има някакво непознато битие. Вие всеки ден сте минавали, без да го видите. Нашата улица – пътят, по който всеки ден се движим, е населен с безброй предмети. Те са част от човешкия кръгозор. Нашето съзнание остава сляпо за тях, но те са тук, ние живеем в един общ свят. Само в по-особени мигове ние се откъсваме от заслепеното ежедневие и като че ли съзираме себе си в предметите, като че ли се виждаме отстрани, като че ли навлизаме по-навътре в същността си.

Новото тук е едновременното изживяване и наблюдаване, диференцирането на възприятията, анализирането на контакта със света и неговата оценка – отчуждаването.

Далчев изменя ролята на емоционалното начало, думата и образа; подчинява ги на тяхната природна същина - на обективната реалност. Мисълта той преплита здраво с чувството, което е видяно като реакция или отражение на действителността. Сякаш то е извън поета, просмукано в предметите, слято с явленията на обективния свят.

Като четем стиховете на Далчев, ние усещаме със сетивата си ония предмети и явления, които поетът е съзрявал. В нашето съзнание нахлува като че ли не отражение от емоционалното състояние на поета, а самата веществена обстановка. Той задържа миговете на своето възприятие чрез изобразяване на онова, което най-силно му е подействало:

*Като струни струните звучат  
и без полъх, без птици, без вятър  
сее люлеят и пеят дърветата,  
и светлее вечерният път.*

Пролетният дъжд и бодрата нощ измиват грижите от лицето на поета, но още преди той да е казал това, хладината облъхва и нас. Причината е, че докато изживява красотата на пролетната нощ, Далчев зорко се самонаблюдава – преценявайки реакциите си, той си обяснява с кои моменти и обекти от обстановката най-здравое свързано настроението му и изобразява тези моменти с такава яркост, с каквато те се явяват в неговото съзнание. Изпъкват веществени форми, изпъква обективна обстановка. Като че ли това е снимка, направена от поета, но настроението идва от „подбора”, от осъзнатите, анализирани образи, които в своята съвкупност създават красотата на възприятието.

В стихотворението „Пладне” визуалното изображение е необикновено ярко, думите изразяват смисъла само чрез назоваване на материалната обстановка. В този случай поетът Далчев надхвърля възможните граници на поетическото изображение – сякаш гледаме кадри на цветен филм. Същото нещо Далчев постига във „Вечер”, „Среща” и много други стихотворения. Когато четем „44 Avenue de Maine”-2, пак като на екран, докато виждаме и мислим за певица долу, изведнъж картината се сменя: през това време и жените са слушали, и в тях се е наложило същото настроение, те са излезнали по балконите – и тогава чак съзнанието на поета си дава сметка за създадената общност на настроението; поетът, жените, дъждът – всичко видимо се потапя в една обща атмосфера. Гледаме картините и мислим за общата връзка, за тази невидима наелектризираност с емоциите на поета.

Далчев изобразява конкретни обстановки. „44 Avenue de Maine”-2 е адресът на квартирата, където Далчев пребивава в Париж. Глухата железопътна линия от

стихотворението „В ровината” се вижда от балкона на апартамента, в който живее семейството на поета.

Поезията на Далчев носи пълния смисъл на думата *интелектуална* поезия. Днес под това понятие някои хора разбират художествен маниер, при който се говори едно, за да се разбере в подтекст друго или чрез фасада от невинни мисли се загатва за някакви „дълбоки истини”. Дава се възможност на читателя според неговата подготовка, според личния интелект и интереси „да се досети” за това, което всъщност сам той знае. Всякакво съдържание може „да се открие” в „подтекста”.

Под интелектуална поезия може да разбираме материализирането на отвлечени, неопределени и трудни за назоваване психически процеси или обществени явления. В нашето съзнание тези процеси и явления са свързани с конкретни образи и представи. Духовното съдържание протича чрез странични на пръв поглед, особени, случайни ситуации. Обзети от някакво чувство, ние веднага търсим опора във външния свят. Чувството се мотивира, пренасочва и се изразява чрез конкретни форми.

Далчев доближава поезията си до битието на изживяването. Той отразява страничните, случайни неща, чрез тях най-силно и вярно се изразява самото чувство, без да се назовава направо. Реална е обстановката – реално съдържание носят и думите в поезията на Далчев. Свързан здраво с индивидуализирана, жива, единствена обстановка, езиковият материал в поезията на Далчев има особена роля. Всяка дума е нюанс в широката речникова палитра на смисъла на понятието. По отношение на образната наситеност понякога един стих на Далчев е равен на цяло стихотворение на Теодор Траянов например:

*Бе ден подир дъждовна нощ: сияен.*

*С един замах и блесва денят.*

Или:

*И ето грее слънце: ден е.*

*Синее стихналата вис.*

Прилагателното *сияен* създава цялостна картина, носи смислово ярката светлина на пролетта. Назовава обобщено най-характерното за пролетния ден и оставят в съзнанието ни отпечатъка на субективното възприятие, но и обективните белези на видимата обстановка. Именно те са на пръв план и по тях ние можем да съдим за емоционалното състояние на поета.

Горните стихове освен с посочените особености се отличават още с енергична интонация и импресивна рязкост. В това отношение като че ли Далчев се е учил от Яворов:

*И ей ме днес: погледай, връх е – самота.*

Или пък:

*Надире не поглеждай с тъмните слова*

*на уплах и тревога –*

*аз всичко знам...*

*Но знай и ти: умряха там*

*и дявола, и бога.*

Далчев продължава една линия, започната от Яворов, но я използва с нова цел: да назове пряко, да материализира своите усещания, да изтегли с един замах мига и мястото, да ги пресъздаде такива, каквито са в него и навън. Разликата е, че при Яворов красотата на израза е повече от езиково-образно естество, защото и в стиховете му думите са символи, т.е. не носят прекия си смисъл.

Далчев пише първите си стихове, когато сред младите поети най-силно влияние има Лилив. Рязкото му отказване от традиционните поетически средства, от изпразненото от смисъл благозвучие на словото и от недействителните поетически светове за времето си е проява, пълна с младежка дързост. И ако Далчев цял живот остава верен на своята нова поетика, това се дължи не само на преклонението му пред голямото изкуство, но и на вярата в личните сили, на рязкото разграничение от всичко чуждо и остаряло, на несломимата воля за достигане на истина и красота.

Говорейки за естетическото в Далчевата поезия не можем да не споменем ролята на цветовете. „Сливането с хората и нещата”, както Атанас Далчев сам определя същността на поезията, преминава в собственото му творчество през мъчителна и продължителна борба с естетиката и поетиката на символизма. Пътят на Далчев като творец с всичките му противоречия и търсения преминава по линията от „аскетизма” на символизма (изразът е негов) към пълнокръвието и многобагрието на действителността, превърната в обект на творческо отражение; от обикнатото у българските символисти внушение на миньорни душевни състояния към изображения на обективния живот, „вечен създател на нови форми и единства”.

Този процес у Далчев е напълно съзнателен и е израз на убеждения, за които говорят и стигащите понякога до крайност Далчеви възражения и отрицания срещу символизма в естетико-критическите му изяви от средата на 20-те години до края на живота му. В този смисъл интересни свидетелства за мирогледно-творческото развитие на поета можем да получим, проследявайки ролята на цветовете в неговата поезия. Промяната на цветовата палитра в поезията на Атанас Далчев доказва развитието му като творец и личност, в нея се проявява обновлението в мирогледа на поета.

Същевременно Атанас Далчев притежава художническо, живописно възприемане на отразяваната действителност, намерило изява чрез средствата на словото в поезията му. Тази негова творческа особеност, оставала встрани от вниманието на изследователите, е всъщност тясно свързана с *Далчевото естетическо новаторство* в българската лирика и с проблемите на художественото му майсторство.

Критиката с основание свързва трайните изяви на Далчевия жизнелюбни светоглед в стихосбирката „Париж“ (1930), и в стиховете, включени в „Ангелът на Шартър“ (1943), с първия му престой в Париж от края на 20-те години. „Парижките“ му стихотворения са етап в неговото творчество. В този период поезията му добива подчертано социална определеност. Най-сетне Атанас Далчев действително се „сля с хората“, с „малкия“ човек от града на контрастите и така завършва процесът на налагане на обективното в неговите стихове, на преодоляване на мрачните и тягостни душевни състояния на неговия самотен и страдащ лирически герой, вътрешно устремен към другите, но все неуспяващ да разкъса обръча на самоизолацията си. Не случайно от тези години е и стихотворението „Вечер“ (1930) – ода за красотата на живота и неговото шумно и многолико великолепие. Предишната неприязън към този „весел свят“ („Дяволско“, 1927) е преодоляна, защото погледът на поета е по-мъдър, опознал житейските контрасти, открил как въпреки всичко „могъщо и безкрайно бий животът“ в догарящата „червена“ вечер над Неаполското пристанище.

Разширили са се и обемите на поетическото пространство - бездънното небе, необятният простор, пропорциите на „света огромен“ изпълват сега поета с възторг. „Ален вятър“ е стопил завинаги ледените виелици в душата. В миналото са оставени стаята, в която бавно умираше човекът, и снежният път, по който пълпеше катафалка под венеца на черните врани от ранните стихотворения:

*Тук пътищата спират във небето.*

*Кажи, какво видя по твоя път*

*низ таз безкрайна равнина, където*

*на облаците сенките пасат?*

*- Аз срещнах вятъра със образ ален,  
видях големи мелнични криле  
и църквици в далечината – бяли  
като зъбчето първо на дете.*

(„Равнина”, 1933)

В стихотворението „Смърт” (1935) Атанас Далчев е превъзмогнал най-сетне мисълта за смъртта, която дълги години измъчва поетическото му съзнание – още една победа на новия му светоглед. В тази творба поетът е изобразил „светлия живот”, в който смъртта е само миг, частица от естествения му ход – абсолютно противоположния „обърнат образ” на основната идея в ранната му поезия, че животът е мигновение пред смъртта. Умиращият в новото Далчево стихотворение не е вече под хипнозата на „Нея – вечната разбойница”, разтворила с трясък всички „врати”, зад които няма спасение („Вратите”, 1924). И в последния миг на живота си той не престава да се удивлява на чудото на живота, да открива и да се възхищава на красотата му.

Настъпилите ясно забележими смислови промени, но и такива в цветовата палитра на поета са достигнали своя връх в тази творба. Някога в символистичните стихотворения на Атанас Далчев (от сборника „Мост”, 1923 и „Вестник на жената”, 1923-1924 г.) властва смъртта в снежнобяла одежда – както е често у българските символисти. Постепенно тленното и преходното, почти всичко, до което се докосва човекът, вместо в бяло, поетът оцветява в жълто – пожълтял мъртвец, жълта мъгла, жълти стени, пожълтели градини, пожълтели портрети на отишли си от този свят. В „Любовта на хамалина” (1927) Далчев открива червения цвят, в конотацията му с любовта и живота и го въвежда в новите си жизнеутвърждаващи творби. В мига, в който прекрива завинаги прага на смъртта, умиращият е поразен от грейналата в ръждиво-червени багри красота на живота и я отнася със себе си като свой последен спомен:

*Каква ръждива сянка има  
под слънчевия лъч димът!*

*Гори денят неумоливо,  
червените стрехи горят*

Червеният цвят – символизиращ живота и любовта в зрялата поезия на Атанас Далчев – грее и в стихотворенията, създавани след стихосбирката „Ангелът на Шартър” през последния период на творчеството на поета. Прозорците „горят” над двамата влюбени и сякаш осветяват пътя на бягството им („Карловарска балада”, 1972), „аленото чадърче” на любимата „до умора” напомня на лирическият герой за нейната гръд („Мадригал”, 1963), „червената жарава” събужда интимни спомени („И зимата”, 1965), „Жени червенобузи” с разголени ръце и гърди, и с кръст – аха да се счупи! – шетат неуморно в кипящите от живот „задни дворове” (едноименното стихотворение, 1965).

Ясно забележима е и мирогледно-символната последователност в употребата на белия цвят в зрялата Далчева поезия. Стихотворението „На прозореца” (1924) слага край на ранните символни изображения в бяло на стерилната любов и смъртта. Оттук до края на творчеството на Далчев белият цвят и вариантите му – снегът, бледото детско лице и пр. – олицетворяват неизменно нравствената чистота в човешките взаимоотношения – етичния идеал на поета.

Тези и други свидетелства за ролята на цветовете в оригинално-специфичното Далчево поетическо светоусещане са естествен резултат на развитието на неговите мирогледно-творчески позиции. Но те говорят и съвсем определено за живописно-изобразителните наклонности и търсения на поета, за изявата на художника – живописец у него. Атанас Далчев притежава остро око, самобитен художнически усет за цвета, баграта. В статията „За прилагателното” (1977), обединила в хармонично единство Далчевите ерудиция, критическа изтънченост и премислени идейно-естетически позиции, творецът се възхищава на „синия гарван” у Иван Бунин, докато „в общата представа на хората той е черен. Тоя епитет ни въздейства най-силно с необичайността си, а след това и с точността си, защото ни приближава до истинското възприятие: синьото е една по-висока степен на черно”<sup>47</sup>. Появата на драстично необичайния, естетически шокиращ за времето си „залез като домат” на Атанас Далчев

---

<sup>47</sup>Далчев, Атанас: Поглед зад очилата. Критически страници. За прилагателното. Изд. „Захарий Стоянов“. София, 2008, с. 400

в стихотворението „Любовта на хамалина” има своите не само идейно-естетически, но и несъмнено живописно-изобразителни основания. Незабравимата картина на залеза над старото тържище е плод на живописното въображение у Далчев. Поетът проявява подчертан интерес към живописно-изобразителните възможности и постижения на художественото слово, интерес, който произлиза от неговите творчески предразположения. Ето защо така близки са му „усетът към баграта, живописното чувство”<sup>48</sup> на Иван Бунин, които според Далчев са привлекли силно на времето и Никола В. Ракитин. Затова Далчев се възхищава на „изумителния пейзаж, нарисуван с няколко удара на четката”<sup>49</sup> в поемата „Русалка” на Кирил Христов и сравнява друга творба на поета – „Из облак дъжд” – с „картината на някой художник от миналото”<sup>50</sup>. Атанас Далчев твърди с увереността на лично ангажиран, че Кирил Христов чувства баграта и има невероятен усет за детайла, а Симеон Радев разбира и от поезия, и от живопис. Далчев се радва на изобилието на черти, багри и подробности у Йордан Йовков, удивлява се с очите на художник на съвършената перспектива в пейзажа на гения в нашата поезия Христо Ботев.<sup>51</sup>

В последните години от живота си поетът поддържа едно свое мнение, което – необичайно за творец на словото – е извънредно любопитно и красноречиво за тази страна на творческата му същност. Той споделя пред свои близки и приятели, че за него думите са загубили вече своята интензивност, за разлика от цветовете, които са по-неизчерпаеми. Това убеждение, освен за непрестанно търсещо, движено от рядка творческа неудовлетвореност съзнание у един поет, е още едно свидетелство за характера на някои от артистичните предразположения и стремежи на Атанас Далчев. Стихотворението „Александър Невски в мъгла”, писано в същия период е плод на тази насока в Далчевото творчество. По своята същност стихотворението е градски пейзаж, живопис със средствата на словото. „Александър Невски в мъгла” е единствената по рода си творба на поета, поставил си в нея за пръв път подобни изобразителни задачи.

---

<sup>48</sup> Далчев, Атанас: Поглед зад очилата. Критически страници. За прилагателното. Изд. „Захарий Стоянов“.София, 2008, с. 400

<sup>49</sup> Пак там.

<sup>50</sup> Пак там.

<sup>51</sup> Вж: Далчев, Атанас: Поглед зад очилата. Критически страници. За прилагателното. Изд. „Захарий Стоянов“.София, 2008, с. 395-407



При това Далчев като че ли доста ясно формулира във второто четиристишие живописната по своя характер проблематика, която го интересува:

*Угасват стъпките и гласовете  
със багрите – и линията трезва,  
и на мъглата във небитието  
несетно всичко видимо изчезва.*

Продължение на творческите търсения на поета и отзвук на трайно интересувалите го изобразително-изразни проблеми на изкуството, съдържа и последната му печатна творба „Художникът и вятърът”.

И все пак връх в живописното майсторство на Далчев е стихотворението „Любовта на хамалина” с незабравимата си пластично-колоритна атмосфера. Неотразимото живописно впечатление, което оставя тази творба, има своето косвено обяснение: „Любовта на хамалина” е съвсем близка словесна поетическа реализация на художествената идея, осенила съзнанието на един гениален живописец – Ван Гог, която художникът развива в едно от писмата до брат си Тео. В това ни убеждава и беглото сравнение между двата текста: на стихотворението и на съответната част от писмото на Ван Гог:

*Над старото тържище ален  
бе залезът като доमत  
и все тъй строен, все тъй млад  
стоеше бедният хамалин.*

*Засипваше дрезгавина  
очите, веждите му вече,  
но не дойде и тази вечер  
зеленооката жена,*

*която го веднъж повика  
с очи, с поглед, без слова  
и зарад тежкия товар  
му заплати една усмивка.*

*Да би дошла и тази нощ...  
да би му станала невеста...  
до гроба би я носил весел  
на гръб в широкия си кош.*

*И всеки гвоздей от обущата му  
би грял в нощта като звезда,  
когато долу през града  
към къщи с нея ще се спуща.*

*Сънуваше ли? Сам в света,  
хамалинът стоеше влюбен.  
И мракът от лика му груб бе  
изтрил и сетната черта.*

„Да изразиш любовта на двама влюбени – пише Ван Гог – чрез съчетанието на два допълнителни цвята, чрез тяхното смесване и противопоставяне, чрез тайнствените трептения на близки тонове. Да изразиш размисъла в едно чело чрез сиянието на един светъл тон върху тъмен фон. Да изразиш надеждата чрез една звезда. Пламенната страст на едно човешко същество чрез сиянието на слънчевия залез. Това наистина не е реалистична измама за окото, но нима не е нещо, което действително съществува?“<sup>52</sup>

В своето стихотворение Далчев не е изобразил взаимност на любовното чувство. То е неосъществимо и красивата любовна мечта на хамалина е една химера. Пламенното доматено-червено на залеза е в ярък контраст с очите на „зеленооката жена” и този контраст остава, загнездва се в съзнанието, когато четем творбата.

---

<sup>52</sup> Винсент Ван Гог: Из писмата на художника до брат му Тео, С., Български художник, т.2, 1967, с.170

## 7. Функции на предметността у Далчев

Ранната поезика на Атанас Далчев залага на многофункционалността на опредметяването на света на лириката, на освобождаването на човешките сетива и същевременно търси подтекста на тоя материален свят – духовното и същностно-философско битие на нещата. Пренасяйки акцента навън, в материалния свят, Далчев чертае същевременно философските насоки на нашата поезия, като продължава в това отношение традициите на сп. „Мисъл”, на поезията на П. Славейков и Яворов. В отношението му към материята са залегнали проблемите за пространство и време, екзистенциалните въпроси за старостта, страданието и смъртта, за радостта от битието, за насилственото осакатяване на човешкия живот и за сътворяването на човешките чудеса в света наоколо.

Със своите първи стихотворения от стихосбирката „Прозорец” (1926) той започва да преодолява символизма по два начина – като противопоставя обективността на *предметния свят* на езика на символите и като превъзмогва не само прекалената символика и двойственост на символа, но и пряко изразения лиризм, търсейки нови форми на обективизиране на лирическия изказ в атрибутите на реалното, на всекидневието и природата, в света на вещите. Друга проява на антисимволизъм и същевременно на своеобразно онаследяване на естетиката на Бодлер е навлизането в света на прозаичното и грозното, конфронтацията с изчистения до съвършенство език на символизма, с ритъма и музиката на стиха. На мястото на романтичната емоционалност идват мотивите на човешкото страдание, болест, бедност и смърт. „Поетичното става израз на една променена поезика и променена художествена оптика, която извършва решителна крачка към депоетизация, към един поглед отблизо, отбелязващ грозните подробности на нещата. Естетиката на грозното променя езика, води до сурова самодисциплина на стиха, до овладяност на емоционалното начало и скриване на лирическото „аз” зад привидната обективност на предметния свят.”<sup>53</sup>

Предметите в поезията на Далчев придобиват двойствена художествена функция, свързана с деперсонализацията на лирическия субект: те създават една прозаична реалност, живеят със своята пространствена и времева определеност, съществуват и в същото време отразяват човешкото страдание и безутешност,

---

<sup>53</sup> Кунчев, Б., Атанас Далчев – Критически прочити, С., Просвета, 2000, с. 20

напомнят за обречеността на човешкото съществуване, за спряло време и затворено пространство. Да не се види големият естетически скок на века, умората от поетиката на символизма, авангардната страст, с която Далчев в духа на европейската поезия въвежда предметността, значи да не се отчете естетическият смисъл на фактите. Предметността у Далчев има своите конкретни свойства и внушения. Ако обърнем внимание на заглавията, няма как да ни убягне, че назоваването не е случаен момент в поетиката на двайсетте години. То показва конкретно отношение на човека към вещта и нейното реално съществуване. При Гео Милев назоваването е начин на въвличане на предметите в действието, у Далчев то е носител на вътрешнотекстово напрежение, натоварване на нещата (болницата, хижите, колите, безкрайния път, вратите) с екзистенциална болка, със социално страдание, с внушения за смърт и разложение. Ако при Маларме вещите присъствуват, за да изчезнат в нищото, да се стопят в небитието, *„предметите у Далчев присъстват, натоварени със свръхфункционални внушения, превърнати в говорители на идеите и чувствата на автора, който крие своето присъствие зад тях и им отстъпва субектните си функции“*.<sup>54</sup>

Новото у Далчев е, че вещите са променили функционалната си и естетическа същност. На мястото на неподвижния предмет, обект на описание, е дошло пластичното изображение на един нов тип функционална предметност, която има способността да се трансформира и да променя своите функции – да внушава екзистенциална проблематика, да става изразител на философско и социално съдържание, да изразява както дисхармонията между света и човека, така и хармонията на целостта и единството, характерна за по-късните творби на поета.

Предметността в стиховете на Далчев е свръхнатоварена със значения. Това е един нов художествен модел на света, където функциите на нещата са обърнати, където съществува една друга действителност, в която колите се движат по своя безкраен път, белите варосани стаи на болницата са белези на страданието и врати, водят към друго живеене – към смъртта. Между материалното и метафизичното съществува някакво необяснимо напрежение - в това се изразяват широкоаспектността и многофункционалните измерения на Далчевата предметност.

---

<sup>54</sup> Кунчев, Б., Атанас Далчев – Критически прочити, С., Просвета, 2000, с. 21

„Модернизмът е двоен процес на приближаване към действителността, към предметното и неговата промяна; към преодоляване на неговата еднозначност. Той е едно взаимодействие между субект и обект, между поета и обективния, предметен свят, до степен, че понякога те не само съществуват като взаимнопреливащо се единство, но могат и да разменят местата и функциите си.“<sup>55</sup> Това взаимодействие е силно изразено при Далчев, където действителността е многопластова - единство от грозното и красивото, от реалност и нереалност, от обикновеното и необикновеното, и трансформацията между тях играе съществена роля.

Поезията на 20-те години се движи по линията от силно изявения, емоционален „аз-изказ“ на Фурнаджиев и Асен Разцветников към напълно обективизирания, скрит израз на Далчев. Наистина в първата Далчева стихосбирка „Прозорец“ човешкото присъствие го няма, но то присъства преекспонирано във вещите, присъства в гледната точка на автора, отразена в неговата художествена реалност. Човешкото присъствие, без да е заявено, осезаемо се усеща на втори план в стихотворения като „Болница“, „Хижите“, и „Старите моми“, но също така в празното, затворено пространство на „Стаята“. Излишно е да се отбелязва, че „деперсонализация“ и липсата на човешко присъствие са две различни неща. Деперсонализация е авторовият израз на различни аспекти на осъзнаване на модерния човек – от съзнанието за липсата на пълноценен живот, от чувството за празнота и неосъщественост, до привидната лекота на битието до унищожаване на границите на личността и психиката. В акцентирането и назоваването на предмета, а не на „Аз-а“ се изразява антисимволистичният бунт на поета. В света на тясното, затворено художествено пространство на Далчевата поезика значенията се сгъстяват, времевите граници се размиват, вещите са увлечени в ритъма на безкрайността. Точните белези, контрастните цветове (черно, бяло и тъмножълто) и повтарящите се ритмично показателни местоимения („тази“, „тези“) създават ритъма в мелодията, наситена ниската тоналност на приближаващата смърт.

Традиционното пластично извайване е заменено с целенасоченото показване и назоваването на присъствието на невидимия свят. Знакови са привидно неутралните предмети като часовникът, картините, огледалото. Те напомнят за неопределеността на спрялото време. Така и пределно точното времево позициониране в „тук и сега“

---

<sup>55</sup> Кунчев, Б., Атанас Далчев – Критически прочити, С., Просвета, 2000, с. 22

внушава неопределеност, излъчва неточност и създава напрежение между различните пластове на образа.

Далчев навлиза в един нов художествен терен, където грозното, болезненото, отблъскващото, страшното, страданието е превърнато в източник на поезия. Могат да бъдат направени паралели с традициите на Бодлер и на естетическите тенденции на европейския експресионизъм, насочени образно към ужаса и абсурдността на живота, отричащи традиционната романтика, въвеждат художествените полета на прозаичното, всекидневното и грозното, разширявайки представите за естетично красивото. Една подчертана депоетизация взема за обект на своята образност страданието в най-грозния му облик, болката, умиращото тяло, въвежда в сферите на поетичното пространство прозорците с петна от мухи и с бразди от прах и дъжд.

Пътуването към безнадеждната безкрайност на битието е застъпена в стихотворения като „Коли” и „Път”. В „Коли” ставаме свидетели на едно пътуване без цел, едно безспирно повторение във времето, създаващо условна реалност в безкрайно продължаващо извънвремие. Подобно е внушението и в „Път”, където човекът е една безименна сянка, въплътена в образа на черна кола с мъртвец. Човекът е сам пред лицето на смъртта, сам пред неумолимото време, което го поглъща, пред безмилостната безучастност на природата. Изводът е, че единствената точка, в която се пресичат вечността и човешкият живот, човекът и материалното е смъртта.

Подобно на Кафка, изходната точка в поетиката на Далчев е трагичната безутешност и екзистенциална скръб, породена от неминуемата среща на човека с битието и небитието. Стихотворенията от „Прозорец” говорят точно за тази му съзнателна философска нагласа. Поетът търси изначалните връзки между човека и абсолютното, между човешкото съзнание и заобикалящия го предметен свят, стигайки до затвореното пространство. В стихотворението „Стаята” времето също е спряло, то е символ на смъртта, враг на човека и на вещите. Стаята е един заключен, обитаван само от предмети свят, в който именно вещите (часовникът, картините, огледалото) създават тази особена условна действителност. Този свят е отразен, пречупен през огледалото на художествения поглед. Спрелият часовник внушава чувство за нереалност и извънвременност на действителността. Предметността, ясната контурираност на образа, точността и определеността в избора на езика са белези, свързани с поетиката на назоваването. „Точността на език и образи, яснотата на поетичната фраза и на композицията, контролът на чувствата и играта между точност и неточност, предметност и разтвореност към други светове – говорят за една нова, модерна

поетика. В противоречието между крайно предметното и абстрактното, между деперсонализация и скрито авторско присъствие, се съдържа решителната крачка към скрити естетико-философски контрасти, към усложнена, двупластова стилистика, към модернистична художествена условност, към едно модерно художествено виждане.<sup>56</sup>

В Далчевата поетика негласно е поставен и проблемът за човешката реализация, изразен чрез мотива на непълноценния живот („Болница”, „Хижи”, „Старите моми”) и на тъгата по отминалия живот („Есенно завръщане”, „Стаята”). Болката от зазиданата самотност е лицето на нейното преодоляване, другата страна на отчуждението – копнежът по човешко присъствие и осъществяване.

Стихотворението „Прозорец”, писано през 1925 г., но излязло в едноименната стихосбирка на следващата, 1926 г., определя не само авторската философска насоченост, но и открива за българската поезия, в първите десетилетия след символизма, екзистенциалните стойности на завърналия се в художествения поглед обективен свят, присъстващ в стиховете на Далчев като опредметена поетическа реалност.

Художественото пространство в стихотворението „Прозорец” е съсредоточено в природния „декор” на зимата, който олицетворява идеята за чистотата на мисълта и съзнанието. Вътрешното усещане на сетивата е извлечено от „зимното настроение”, а „зимното стъкло” е вторично опредметената художествена реалност.

Преосмислен, светът живее чрез мисълта, чрез философското и екзистенциалното преосмисляне на действителността. Цялото необозримо интелектуално пространство на човешка мисъл Далчев метафорично концентрира в стилизирания „опредметен” символнен знаков образ на „прозореца”. Следователно рамката на прозореца играе ролята на ограничител на поетическата условност и очертава границите на универсалния интелектуален модел на човешко знание и размисъл, а метафоричния образ на „зимното стъкло” възплъщава като нова поетична същност „опредметената” художествена мисъл на твореца, неговия поглед, обърнат към света и търсещ екзистенциалните му стойности:

*Ето нашето зимно стъкло.*

---

<sup>56</sup> Кунчев, Б., Атанас Далчев – Критически прочити, С., Просвета, 2000, с. 27

*То не е, то не е сякаш същото:*

С двукратното отрицателно повторение („То не е, то не е“) Далчев деликатно въвежда присъствието на реалния свят в лирично пространство на мисловната самота. Но тази самота не е изпълнена с отчуждение, враждебност и злоба към света, а напротив, тя е преосмислена и приобщена – „нашето зимно стъкло“.

Времето оживява в детския спомен, който е метафорично овеществен с природната картина на приказното време от детството – „бяла гора от сребро“. Времето присъства като отразена реалност. Мисълта обгръща времето на приказното детство. Отминали образи се завръщат и оживяват чрез мисловната проекция – „мойто братче и мойта сестра“. Извиканите като спомен – „братче и сестриче“ – духовните, екзистенциални стойности на отминалото време и преживян живот – минават през „опредметената“ споменна реалност, „вървя върху сребърен път“, „под мрежа от сребърни клони“ и „посребрени листа се отронват“. „Бялата гора“ носи функцията на образ – символ на предметения спомен.

Безкрайни са творческите измерения на търсещата света и неговите стойности човешка мисъл, но земните дни на човешкия живот са ограничени и не достигат за докосване до всички тайни на екзистенциалното битие. Минават годините, капят „посребрени листа“, една по една умират хиляди творчески мечти и философската същност на битието и човешката екзистенция остават неразгадани. Всеки отронил се лист е страница от творческия живот на човешката мисъл.

Времето е преживяно. Животът е изстрадан. Те присъстват като стилизиран в бяло спомен, няма житейска драма – „няма вълци, нито има ветър“. В „мисловна тишина“ се ражда мечтата-спомен за „вълшебната птица“, която озарява с „лъчезарните златни пера“ тъмнината и проправя пътя на изстраданото прозрение:

*Там е само вълшебната птица  
с лъчезарните златни пера:  
мойто братче и мойта сестра  
нея търсят от цяла седмица.*

*Чак на седмия ден призори  
ето тя затрептява, изгрява*



Знаковото число седем носи библейската обреченост за несбъждане, за непостигане интелектуалната мечта на човешката мисъл – разгадаване тайните на битието:

*и във миг се запалва гората  
от горящите нейни пера.*

*Дървесата възпламват, искрят  
и на капки сребро се разтанят*

Прозрението за екзистенциалния смисъл на творческия мисловен живот идва с трагичните разрушителни стойности на космическия необозрим безкрай на човешкото знание за света – измамно, миражно „заклучен” като приказна детска мечта в човешката диреща мисъл. Изгаря красивата приказка за завърналия се „определен” спомен за отминалото време и преживения изстрадан живот от поетичната мисъл на Далчев и действителния свят отново придобива форма:

*И отново изникват къщята  
и изплува познатият път*

Прозорецът е ключова фигура в „предметната” Далчева поезия. Освен в коментираното стихотворение, дало име на първата стихосбирка на поета (публикувана през 1926 г.), неговият знаков образ участва в изграждането на поетическия смисъл на още множество текстове. В немалко от тях неговите значения са по-скоро обичайни, отколкото необикновени – прозорецът пречупва, отразява светлината и погледа, пропуска ги през себе си, метафорично представяйки човешките преживявания. В творби като „Болница” и „Повест” прозорецът носи противоположни знакови значения. Замрежен „със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът” („Болница”), „затворен и черен” („Повест”), той е отчужден от „естествената” си предметна функция непроницаема преграда, през която външната действителност не може да проникне в затвореното пространство, съответстващо на отсъстващия субект. Далчевата поезия изгражда образа на прозореца и като крехка, чуплива преграда между „вън” и „вътре”,

между обективната реалност и субективните възприятия. Той не може да защити уюта и интимността на дома, а пропуска през себе си една „зла“ природа и чрез своята нетрайност загатва за смъртността на човешкото същество. В някои поетически текстове прозорецът е равнозначен на огледалото: „Какви лица ли отразило/ ревниво пази огледалото?/ То сякаш е един прозорец./отворен в друг предишен свят” („Стаята”). Изравняващо разликите между образ и отражение, това „дяволско” огледало свидетелства за загубата на „обективната действителност”, онагледяваща загубата на субекта. В контекстът на всички очертани дотук поетически интерпретации на прозореца се откроява спецификата на образа му в „Прозорец”, който остава ангажиран по някакъв начин с действителността. В този текст „нашето” – познато, обичайното – „зимно стъкло” не е „същото”. Заскрежено, то напомня замрежения „със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът” болничен прозорец, защото също като него е непрозрачно. Но лирическото преживяване е отчетливо различно. Фантастичният приказен свят, нарисуван върху прозореца от зимата, не поражда чувство за изоставеност и безнадеждност, а сякаш отключва въображението, предизвиква го да изгражда измислени светове, за да може човекът да преоткрие у себе си онова, което е независимо от принудите на реалността. В едноименното стихотворение прозорецът е светъл, но не защото отразява слънчевите лъчи. Светлината извира, „изгрява” от самия него. Ако в „Болница” белият цвят е функционално изравнен с черния – те по аналогичен начин означават безжизнеността на болничното пространство, - в „Прозорец” белотата се свързва по-скоро със светлината. В творбата няма нищо от едната или от другата страна на „зимното стъкло”, което да се оглежда в него или да се вижда през него: „няма вече ни пътя, ни къщите:/само бяла гора от сребро”. Текстът подчертава фикционалността на света, нарисуван върху прозореца. От него отсъства природата („няма вълци, нитò има ветър/ в тази сребърна бяла гора”). По този начин Далчевото произведение интерпретира модерното разбиране за изкуството като „антиприрода”. За разлика от „истинския” живот, в неговото пространство човекът може да се докосне до безсмъртието.

Светът, който проектира „Прозорец”, изглежда съвършен. Изтъкан от „мрежа от сребърни клони” и „дъждове” от „посребрени листа”, той не е „отворен” към каквато и да е реалност, различна от неговата собствена. В него човекът съществува избавен от своите двойници (сенки, маски, портрети, отражения), заплашващи идентичността му, съществува „без страх” и в близост с някого другото: „...минават прегърнати/ мойто братче и мойта сестра”. И не че – „обективно” погледнато – смъртта е обезвластена.

Онова, което търсят „мойто братче и мойта сестра” (вълшебната птица), в крайна сметка унищожават фантастично-приказния им свят. Но увлечен от илюзията за безсмъртие, символизирано от „вълшебната птица”, човекът не знае за това. Безсмъртието е постижимо само във и чрез изкуството, което според Атанас Далчев „освобождава” от действителността. Интерпретирано като метафора на поетическия език, стихотворението „Прозорец” подсказва, че единствено правен с думи, които създават представи, „поставят пред очи” – с метафори, светът става обитаем за човека.

Според едно от признанията на Далчев той е „виждал мислите си”. Ако четем „предметната” му поезия като литературна практика на това твърдение, то образите на предметите в стихотворенията трябва да интерпретираме като визуализирана мисъл. „Стаята” предлага редица сетивни обонятелни, визуални, слухови представи в сетивата на функционалното „ти”. „Би казал, че...”, започва текстът, откъдето насетне непосредственото присъствие на лирическият човек се имплантира в осезавания интериор на стаята, „разтваря се” в изпълващите го предмети. Онова, което сетивата улавят, е „залезът” (на стаята), угасването на светлината – метафора на умирането, смъртта. Тъкмо като „залез” може да се назове лирическият сюжет на творбата.

Първите впечатления на този, който „Би казал, че...”, регистрирани от текста, се концентрират в представата едновременно за овехтялост и немара, запуснатост. „Прахът по всичките неща” е изтълкуван като знак, че „във тази стая/ не е живял отдавна никой”. Но буквалната употреба на думата „прах”, която създава конкретна представа за прашни предмети”, е „поправена” в непосредствено следващата в текста метафора, преописваща не човека и неговото отсъствие, а времето като алхимичен феномен, който „превърща/ във прах безжизнен сякаш всичко”. „Всичко” е повече от „всичките неща”, защото обхваща и човека, и онова, което живее. Това обобщение отменя всяка друга възможност да се схване човешкото отсъствие, освен като тъждествено на неназованото директно присъствие на смъртта. Но дали наистина времето е отговорно за това отсъствие (на човека) като присъствие (на смъртта), както на пръв поглед се опитва да внуши творбата? С наречието „сякаш” в последния стих на първата строфа текстът подсказва и други интерпретативни посоки. Една от тях е реализирана в третото осемстишие, според което времето е не „агент”, а „жертва” на смъртта. Часовникът е видян като „чер ковчег”, в който „лежат умрели часовете”, защото измеримо е времето/движението (промяната) на живота, но не и вечността/неподвижността на небитието. Но ако не във времето, в какво е възможно живеенето/присъствието на човека?

В същото, което го унищожава. В отражението, в изображението, в това, което го означава (знаците, предметите). Втората строфа противопоставя „вехненето” на есенното слънце на „светенето” на жълтите дюли и поражда внушението, че отразената (слънчева) светлина, с която светят дюлите, е отнета от слънцето, погълната и затова то „вехне” – предикат, който логиката свързва с плода. Подобна размяна на признаци (дюлите „светят” – слънцето „вехне”) между преходното и (символа на) непреходното се „вижда” в последната строфа, в „от слънце пожълтелите портрети”, за да затвърди впечатлението за изчерпаността на (слънчевата) светлина, „открадната” от нещата, които е осветила, в които свети отразена.

Съдбата на отразената светлина сякаш споделят и лицата, опитали се да се познаят в огледалото, да прозрат „в друг... свят”. Във взаимодействието си с метафоричния смисъл на часовника – „чер ковчег”, в който „лежат умрели часовете”, отмерени от него, огледалото изглежда сякаш е задържало в себе си отразените ликове (като часовника – „умрелите” часове), защото ги „ревниво пази”. И в него – в типичната за Далчевата поезия метафорична еквивалентност между огледалото и прозореца – се разкрива „друг предишен [отминал и следователно изгубен] свят”: „в”, а не „към” „друг свят” е отворен Далчевият прозорец/огледало. Лицата, изкушили се да надникнат в него (в познанието на отвъдното), попадат и остават в небитието на „предишното” (на отвъдното).

В този интерпретативен контекст жените от последната строфа изглеждат „отишли си от света”, защото са били изобразени на портретите. В означаващото – в движението на часовниковото махало, в отражението (на светлината, на лицата), в изображението – образът унищожава първообраза си и „заживява” неговия живот.

Тази съдба сполетява и „Стаята”. Тя съществува, докато и доколкото я обглежда лирическият поглед, само като видяна от него – отразена в него. Погледът дава битие на съществуващото и в същото време, отразявайки го, му го отнема. Върху това настоява последната метафора, обявяваща „залеза” на „Стаята” – захождането ѝ в погледа. Светът „е” само съзерцаван, (умо)зрим, отразен в нечия „виждаща мисъл”...

Тенденцията на разрушаване на индивидуалния Аз и на деперсонализация на изкуството през 20-те години на миналия век в поезията на Далчев се проявява под формата на „лирическа структура без субект”. В *пренаселения с предмети свят* на Далчевата поезия човекът го няма. Той е изчезнал, скрил се е зад обектната привидност на предметното.

В творбите от първата си поетическа книга „Прозорец“ Далчев предпочита изолираното, ограничено от стени пространство на стаята, в което предметите изместват, затрупват човека. Поезията му е „повест“ на това стайно съществуване, на затворената сред стените на дома екзистенция. В този смисъл характерни черти на Далчевата лирика могат да бъдат наблюдавани в стихотворението „Повест“, по думите на поета най-доброто, което е написал.

В няколко творби от „Прозорец“ Далчев показва най-страшната форма на изчезване на субекта – дом, който е ненаселен, несподелен от човека – един *диаболичен* образ на отсъствието:

*Би казал, че във тази стая  
не е живял отдавна никой*  
(„Стаята“)

*Сам дяволът я сякаш дал под наем,  
но неизвестно кой е наемателят.*  
(„Къщата“)

„Повест“ започва с очертаване на затвореното, тъмно, лишено от живот пространство на дома:

*Прозорците – затворени и черни  
и черна и затворена вратата,  
а на вратата – листът със словата:  
„Стопанинът замина за Америка.*

Америка в случая е името на другото пространство, което не е тук. Тя е измерение на далечното, мисленото. Драмата на човешкото съществуване, подобна на „зла измислица“ и граничаща с психично неравноерсие е неприемането на конкретното битие и заместването му с проекцията на измисленото. Човекът остава трагично раздвоен между реално и желано. Съществуването му се превръща в тотален отказ на реалната действителност:

*И аз съм сам стопанинът на къщата,  
където не живее никой*

Той пренася себе си мислено в друг свят, но остава физически прикован към този:

*ала не съм аз заминавал никъде  
и тук отникъде не съм се връщал.  
Аз не излизам никога от къщи...*  
(„Повест”)

Това е съществуване без живот, дом без човек, свят без субект – една тотална деперсонализация на изкуството, в която е оголено трагичното съмнение на модерния човек:

*И сякаш аз не съм живеел никога...*  
(„Повест”)

В „Повест” Далчев разкрива едната от формите на лишаване на човека от съществуване – въображаемото му пренасяне в друг свят и отказ да приеме този, в който е.

Смъртта на субекта в Далчевата поезия се констатира и в други проявления – разлагане, разграждане, изчезване на Аз-а, дори умножаването му в проекции, които го унищожават. Замяната му с негови отражения, умножаващи го проекции в други измерения, които са знаци на отсъствието му от този свят. Такава проекция е огледалото:

*То сякаш е един прозорец,  
отвпрен в друг предишен свят.*  
(„Стаята”)

В „Повест” в безкрайната си самота човекът търси границите на своя Аз в телесната си определеност, в образа, който огледалото би трябвало да сподели и да му върне:

*Понякога аз се оглеждам в огледалото,  
за да не бъда винаги самотен.*

Изчезването на субекта в лириката на Далчев е съпроводено и от изчезване на отражението му. Огледалото остава „коварно и празно” („Повест”) и от него гледа само несподеляната човешка самота. Проекцията унищожава първообраза. Отражението отсъства, за да оголи драмата на човешкото отсъствие.

Друга проекция на изчезналия субект са портретите:

*Портрети на жени, които  
са си отишли от света*  
(„Стаята”)

*и ето сякаш сто години  
как разговарям само със портретите*  
(„Повест”)

Човекът го няма, останали са само мъртвите знаци на някогашното му съществуване. Потъмнял от праха на времето, застинал в мъртва вечност в рамката на портрета, субектът се е превърнал в обект.

Формата на смъртта на субекта в лириката на Далчев е и разлагането, разграждането на неговата телесност, разпиляването ѝ на части, които са пръснати в текста. Така мъчително е „разрязана” човешката телесност в „Болницата”: „лица побледнели”, „сухи ръце”, „разкривени болни усмивки”, „очи може би вгледани в другия свят”.

Дори когато е използван лирически Аз-изказ в поезията на Далчев, субектът съществува чрез отказа си от света. В творби като „Нищий духом”, „Пролет”, „Книгите”, „Молитва” лирическият Аз се отказва от себе си, за да се види мислено в проекциите на други възможни съществувания:

*Аз бих живеел като некой  
незнаен весел обучаар...*  
(„Нищий духом”)

*Цял ден ще дялам камък  
в виелици от прах  
и няма да узная  
съмнения, ни страх.*

(„Пролет“)

Себеотказът на лирическият Аз от „Съдба“, „Книгите“, „Молитва“ тук е доведен до край. Човекът сам и съзнателно се деперсонализира, отказва се от собствената си същност, сваля „все свои имена“. Името е граница на Аз-а и отхвърлянето му е отказ на личността от самия себе си. Всъщност това е драмата на човека на цивилизацията, ерудита със сивееща от „праха на библиотеките“ коса, за когото познанието се е превърнало в тежестта на един неизживян живот. За пръв път в българската лирика Далчев поставя проблема за познанието като трагично отчуждаване на човека от природната му естественост и непосредност.

В поезията на Далчев, потопен във влудяващ механичен ритъм, обкръжен от предмети, самият човек се е превърнал във вещ. Обезличаващо, повтарящо се в „едносъщите дни“ е битието още в ранните творби на Далчев („Коли“, „Път“, „Старите моми“). Там въртящото се в кръг време се усеща като физическа тежест, действа на съзнанието като шок, който пропуква логиката на изказа и болезнено смесва разнородни сетивни усещания. Далчев превежда абстрактността му на езика на пределно конкретната телесна сетивност: „лежат умрели часовете“, „часовете капят върху пода“, „годините растат и те затварят“, „стрелките на отсрещния часовник... жънат моите часове отровни“. „Часовникът“ е повтарящ се предмет-символ в лириката на Далчев. Той е предметен знак на метафизическия страх на човека от времето и визуален образ на механично повтарящото се в кръг съществуване:

*И ден и нощ, и ден и нощ часовникът  
люлее своето слънце от метал.*

(„Повест“)

В автоматизираното си битие хората-предмети механично и безстрастно пропускат времето през себе си. Тялото е разложено – отделни негови елементи безучастно повтарят отделни действия:



*Ръцете бавно се протягат*

.....

*въртят безспирно колелото*

(„Старите моми”)

Поезията на Далчев е „повест” на повтарящо се съществуване „без ни една любов, без ни едно събитие”. Негов визуален символ е и колелото, въртящо се безспир – образ на времето без начало и край, на безвремието.

Текстовата композиция на „Повест” също е кръгова. Освен че е смислово постигнато чрез структурата на художествения свят, отсъствието на човека е директно заявено: „Стопанинът замина за Америка”. Стихът е повторен два пъти, в началото и в края на стихотворението, по този начин е очертана рамката на текста. В него остава повтарящата се ден след ден драма на несъстоялото се, несбъднато човешко съществуване.

И в „Прозорец” (1926), и в „Стихотворения” (1928), и в „Париж” (1930) Далчев оголва драмата на живеенето на човек в големия град, превърнат във вещ, в предмет, в реклама: „зид, на който се лепят афиши”. Лишено от събития, неговото битие става ненужно допълнение към производствената му функция.

Търсец себе си в един *свят на предмети*, отказал се от личността си, лирическият човек на Далчев е в състояние на непрекъснато лутане между своя реален Аз и желания Друг. В тази поезия субектът е вещ, предмет, отчужден от собственото си тяло. Всъщност може би това е вината на модерния човек, сгрешил спрямо природата, болезнено отчуждил се от нея. В социален план резултатът е появата на един неуютен, негостоприеман за индивида свят. В поетически – раждането на нова естетика, в която предметът доминира, а субектът умира.

## 8. Конкретната поезика в заглавията

В стихосбирката си „Прозорец“ (1926 г.) Далчев създава чрез поетиката на „новата вещност“<sup>57</sup> пренаселен с предмети художествен свят. Повечето от творбите в книгата имат за заглавие дума, означаваща предметност: „Коли“, „Вратите“, „Хижи“, „Болница“, „Път“, „Стаята“, „Къщата“ и пр.

Привидно „Старите моми“ е единственото изключение – заглавие, което назовава хора. Постигайки целта си обаче – да покаже овеществяването на човека – текстът връща този смисъл към заглавието и прави от него синоним на всички останали думи-предмети, каквито са заглавията на останалите творби.

В поетическия текст назоваването на един предмет (дори когато той е заглавие – т.е. вход към смисъла) е акт на унищожаване на конкретната материалност на словесния знак на абстрактно ниво. Далчев не просто изрежда веществени същности – коли, балкон, стая, прозорец, къща, врати, хижи и пр. Той мистифицира усещането за материална плътност на ниво език. След като е назован (в заглавието и не само), предметът изпълва текста, увеличава своята плътност и излиза от ролята си на словесна абстракция. Това е една саморазрастваща се предметност, от която текстът е превзет. Предметността е целенасочено подчертана и усилена. Натезжала от предмети, в текста тържествува нагледността.

В Далчевата лирика измерението на времето е грижливо прикрито под конкретните вещни заглавия като „Път“, „Дъжд“ или жанрови наименования като „Повест“ или „Метафизически сонет“, или под конкретна биографично наситена топография на „44, Avenue du Maine“ или „Есен на Ке Волтер“.

Имайки предвид „констатацията за атемпоралността на Далчевите заглавия, контрастно изтъкната спрямо топичността и предметността им, то времето е белязано тъкмо като човешки изживяно според заглавие като „Съдба“. Субектът, какъвто го разпознаваме в „На заминаване“ или в „Завръщане“, е „Пътник“-ът - изтръгнатият от пространството, но жадуващ да намери своето място. И отново по заглавията дори ще реконструираме кръга на човешката съдба – от „Човек бе сътворен от кал“ до „И сърцето най-сетне умира“ и „Смърт“. Сюжетът за човешкото време, извлечен от Далчевите

---

<sup>57</sup> Течение във фотографията и архитектурата, но също така в литературата, оформило се след бунта на авангарда и експресионизма, прев. на немски „Die Neue Sachlichkeit“, интерпретирано като „Нова вещност“ или „Нова предметност“. Съществителното име *Sachlichkeit* освен „предметност“ означава „обективност“.

заглавия, е запратен в пространствената неизменност и безпристрастност на земната човешка участ. Така пред анализа се откроява предизвикателството на проблема за субективизирането на времето през личната изживяност.<sup>58</sup>

Посоките на интерпретация, по които може да тръгне едно стихотворение, са многобройни и най-разнообразни, но в конкретния случай ще се спра на текста, който носи като че ли конкретно доказуемия биографизъм в Далчевия художествен свят. Началното стихотворение в по-късната му стихосбирка „Париж”, *44, Avenue du Maine*, „дава израз на чувството за потиснатост на младия Далчев по време на престоя му в Париж, за което говори в писмо до Г. Константинов<sup>59</sup>. Автентизмът на това негово настроение е засвидетелстван в стихотворението чрез името - знак на конкретното пространство, а именно адресът на парижката му квартира, който е превърнат в заглавие на стихотворението. Така името Париж или адресът *44, Avenue du Maine* стават имена на душевното състояние, за което текста свидетелства. По този начин субективната рефлексия бива замена с имената на вещната реалност, но едновременно с това тя се самоотчуждава в тези имена, защото те не означават реалност, а просто изживяната топография. Поетът познава и назовава света чрез конкретните му имена. „Във философско-концептуален план реалното се означава и отгук опознава чрез конкретиката и произволната изобретеност на имената, умопостижима е неговата фрагментарност“.<sup>60</sup>

Чрез конкретиката на имената се осъществява един дълбок процес в Далчевата поетика, станал явен в стихосбирката „Париж” и особено в разглежданото стихотворение: “конкретността на художествените изразни средства в стилистиката на поета е приведена в съответствие с конкретността на идейния замисъл”<sup>61</sup> Най-забележима е промяната в позиционирането на субективното изживяване в социалното пространство. Лирическият Аз намира излаз от тази „безкрайна отчужденост”, като отправя погледа си към дугите, към страдащите, но тяхното безпросветно съществуване го отвращава, защото в него той разпознава изначалното човешко страдание. „В това

---

<sup>58</sup> Горчева, Мая: "44, Avenue du maine" от Атанас Далчев: Имената на времето. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2007 ([http://litenet.bg/publish16/m\\_gorcheva/a\\_dalchev.htm](http://litenet.bg/publish16/m_gorcheva/a_dalchev.htm)).

<sup>59</sup> Александрова, Надежда: Дни на приятелство. // Век 21, IV, бр. 33, 1993.

<sup>60</sup> Горчева, Мая: "44, Avenue du maine" от Атанас Далчев: Имената на времето. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2007.

<sup>61</sup> Сарандев, Янева: 33 литературни портрета, 1999, с.58

движение към конкретиката по-трудни за отчленяване, но навярно по-красноречиви са трансформациите в поетическия изказ.<sup>62</sup>

Назоваването на реалното чрез неговите имена не нарушава схемите на интерпретиране на Далчевата лирика, знаково отделяща обективното случване и субективно възприятие. Затвореното пространство на Аз-а бива дистанцирано от “там”. Това “там” се е превърнало в реалност чрез имената, но тези имена не създават конкретни пространства, те са просто картографирани моменти и настроения в Далчева биография. „След ретроспективното четене на лириката му става ясно, че отделните образи от *44, Avenue du Maine* като “двор”, “дърво”, “гара” и “релси” и особено “прозорци” или “жени и деца” не толкова назовават конкретни референти, колкото препращат към самозатворения в имената на вещния свят лирически субект, тоест можем да говорим за номинализъм и по отношение на самоизразяването на субективността.<sup>63</sup>

Целенасочено е предизвикателното изброяване на материалното (предметно) обкръжение на субекта. Всъщност Далчевата лирика тълкува предметния свят чрез тяхното назоваване. Образът на прозореца играе ролята на своеобразен разделител, който отделя Аз-а от другите: Той е зад прозореца, който “гледа, без да види нищо”, а плачещите жени - са “по всичките прозорци”. „Образно казано, “тяхното” съществуване, жадно поглъщано от сетивата на субекта отвъд другия прозорец, “вали” през рамката навън.<sup>64</sup>

Посредством употребата на нелогичния в случая глагол бива разчупена статиката на образа. Ненадейно прозорецът се открехва под напора на плача на жените, става пропусклив - знак за това, че другите и социалността са достигнали до субекта, нарушили непроницаемостта на прозореца.

Взривяването на смисъла е интерпретативен модел в Далчевата лирика. Колкото и автентичен да е неговият художествен свят, той преди всичко е раздиран от жаждата за откриване на дълбокия смисъл на човешката съдба.

---

<sup>62</sup> Горчева, Мая: "44, Avenue du maine" от Атанас Далчев: Имената на времето. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2007.

<sup>63</sup> Пак там.

<sup>64</sup> Пак там.

## 9. Заключение

В статията си „Размишления върху българската лирика след войната” (1933) Атанас Далчев разглежда редица характерни моменти в развитието на поезията ни след Първата световна война, спира се на онези явления, които според него очертават новата тенденция, а тя е „от гледище на формата разрушение на предишната поетика, от гледище на съдържанието – връщане към действителността и колективитета. Очевидно необходимо бе нашата поезия – угаснала, безплодна – да се върне отново към живота и действителността, откъдето да почерпи нови живителни сокове”<sup>65</sup>. Творческото развитие на поета също е израз на това ново предметно-аналитично изображение, отразява търсенията и завоеванията след започналото интензивно преустройство на българската литература и изкуство в началото на новото хилядолетие.

Далчевата поезия – от първите до последните стихотворения – е едно творческо пътуване към себе си, носи идеята за философското начало, за жаждата за пълноценен човешки живот и едновременно с това е израз на начина на виждане и психиката на съвременния човек. Още в първата си стихосбирка той поглежда през „прозореца“ на своя художествен свят към модерността, към новата емоционалност на предметността в поезията. Посредством смяната на естетическите пластове, сблъсъка на противоположни играта с метафора и цветове той създава символно допълваща, но и контрастната на символистичната образност.

Особено силно в художествените изповеди на Далчев изпъква разрывът между познанието, интелектуалния порив и грубата сурова житейска истина. Противоречието между духа и тялото, заложено в човека, го кара да размишлява и да търси изход от него. Философското съдържание на стихотворения като „Метафизически сонет”, „Камък”, „Нищий духом”, „Книгите” и др. откроява авторския стремеж да потърси отговор на извечните въпроси, свързани с познанието, с човешката участ.

Атанас Далчев има амбицията да покаже, че поезия може да извира и от най-обикновения предметен свят около нас, че духовното обитава вещественото, а не просто съществува бездушно в пространството, че абсолютното върви ръка за ръка и е неотделимо от относителното.

---

<sup>65</sup> Далчев, Атанас: Поглед зад очилата. Критически страници. За прилагателното. Изд. „Захарий Стоянов“. София, 2008, с. 377

Ранната поезия на Атанас Далчев е предметно осезаема и това ѝ придава новаторска оригиналност, индивидуалност и философска наситеност. В този толкова реален свят, изпълнен с малки, ненадейни и наивни чудеса-случвания: за миг хамалинът, който върви по улицата с огледалото, размърда своя необикновен товар и отразените в него улици, къщи и площади оживяват и заиграват в луд танц, а автомобилите изхвъркват бясно („Огледало”), другаде балконът е със зазидана врата, но през нея свободно преминават спомените („Балконът”), а найлоновият дъждобран има свойството, наметнат, веднага да спира дъжда и да разпръсква облаците („Дъждобранът”) и т.н. Подобни лиризации на житейски теми от всекидневието има и в „Поет”, „Болница”, „Хижи”, „Вятър”, „Пътник”, „Носачи на реклама”, „Завръщане” и много други. В тях избухват малки лирически произшествия-измислици, като своеволията на вятъра, разлюлял стаята като кораб („Вятър”) или като отражение на лицето, наведено над ручей и понесено надолу от водата („Ручей”). Често е достатъчно да се очертае просто една метафора в една-единствена строфа, както видението с двата облака, застанали неподвижно на хоризонта, защото били пуснали котва („Лято”), за да се вникне в художествения поглед. И неопитното око може се схване, че в тази поезия метафората е всичко. Тя носи съдържанието, чрез нея се поднася загадката, без която реденето на думите по законите на красотата става безсмислено. Загадката, при която читателя сам за себе си се трябва да преодолее буквализма на думите, придобили емоционална енергия и неусетно преминаващи в една нова стилистика.

Назряващите конфликти в душата на твореца се долавят и в изповеди като „Молитва”, „Съдба”, „Повест”, „Дяволско”. Почти цялата му втора стихосбирка „Стихотворения” (1928) е проникната от кризисното състояние, обхванало българската интелигенция в годините на културно и нравствено крушение в началото на века. Останал встрани от острите социални конфликти на епохата подобно на Багряна Далчев изживява мълчаливо драмата си. Неговите поетични признания показват колко страшна и мъчителна е вътрешната борба – между будната съвест и безволието, в стремежите да се застане срещу насилието и жестокостта. В „Дяволско” отчетливо е показано принизяването на човека, неговото безправие и самота.

Чужд на романтичната изразителност, поетът новаторски използва цветовия контраст, изразителната метафора и нейния подтекст, острото психологическо въздействие на грозното и страшното за създаване на една нова модерна образност, доближаваща го до достиженията на поезията на века.

Въпреки резигнацията и отчаянието Далчев упорито търси допир до „живия“ живот и внася все по-често социални мотиви в лириката си, особено през 30-те години. Стихът му продължава да изпъква с провокативната си предметна естетическа насоченост, с отстояването от него разбиране за новите поетически ценности.

В късната си лирика, когато е извървял вече голямата част от своя жизнен път, Далчев с емоционална деликатност пресъздава интимните трепети на сърцето си. Стихотворения като „Неочакван дъжд“, „Поет“, „Среща на гарата“, „Мадригал“ са изпълнени със скрита нежност, мъдра печал, в тях се налага вярата в доброто и в силата на творческото присъствие.

Макар и да не е от най-плодовитите писатели, Атанас Далчев има ярко творческо присъствие в българската литература. Той плътно живее не просто с промениите, а в промените на времето. Неговото поетическо наследство е събрано в по-малко от 100 стихотворения, но както той сам отбелязва, неговата хитрост е да списва само най-добрите си творби. Далчев оставя обаче богато преводаческо и приносно есеистично наследство. Много от великите европейски писатели достигат до българския читател благодарение на виртуозното преводаческо майсторство на поета. Принос в историята на българската литература и култура има Далчевата есеистика. Неговите философско-критични статии, фрагменти, афоризми и писма стигат до дълбоки прозрения за човешкия характер, за основите на битието, за морала и духовния потенциал на личността, за изкуството и естетическата красота, и могат да бъдат оценени по стойност като съперници на образците на европейската критическа мисъл.

## 10. Deutsche Zusammenfassung

Atanas Dalčev (1904-1978) ist ein Autor, der nur langsam und schwierig seine Position im Kanon der bulgarischen Poesie fand. Sein Erfolgsweg führt nicht über begeisterte Kritiken oder die Popularität im Publikum, durch die Freude der unmittelbaren emotionalen Identifikation mit dem lyrischen Subjekt seiner Werke. Er ist eher analytisch, kognitiv und von der Fähigkeit abhängig, ein System von Ansichten über die menschliche Existenz zu entwerfen, um ihren Pessimismus als geistige und elitäre (spirituelle) Werte zu erleben.

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der frühen Poetik von Atanas Dalčev, die sich in den 1920er Jahren herausgebildet hat. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den Einfluss der Ästhetik des Hässlichen und Teuflischen (Diabolismus) und der Sachlichkeit auf das literarische Schaffen von Atanas Dalčev zu beleuchten. Durch das Studium der Primär- und Sekundärliteratur versuchte ich zunächst herauszufinden, welche Gedichte von Dalčev dem Diabolismus und der Sachlichkeit als Thematik zuzuschreiben sind; dann beschreibe ich die symbolischen Inhalte dieser Ästhetik, die jeweils durch entsprechende Zitate aus Beiträgen des Autors belegt werden. Der Aufbau der Arbeit ist folgender:

In Kapitel 1 beschreibe ich den Lebensweg des bulgarischen Dichters Atanas Dalčev, der am 12. Juni 1904 in Thessaloniki begann. Seine Kindheit verbrachte er in Saloniki, Konstantinopel und Sofia, wo er das Nationale Gymnasium für alte Sprachen und Kulturen und anschließend sein Studium an der philosophischen Fakultät der Kliment Ochrid-Universität absolvierte. Es folgten Studienaufenthalte in Italien, Frankreich, Deutschland und Belgien. In Rom widmete er sich zwei Semester lang dem Studium der Kunstgeschichte, in Paris setzte er seine philosophischen Studien fort. Nach mehrwöchigem Aufenthalt in München kehrte der Dichter nach Bulgarien zurück, wo er bis 1944 als Schulinspektor und Direktor des Progymnasiums tätig war. Ab 1944 wurde Atanas Dalčev zu leitenden Positionen in das Informationsministerium und in die Kulturkammer berufen. Er war Mitherausgeber der für die damalige Zeit wegweisenden Zeitschrift „Izkustvo“ (Kunst) und stellvertretender Chefredakteur der Zeitschrift „Plamăče“ (Flämmchen). Um 1950 begann eine heftige Diskussion über das literarische Werk des Dichters. Es wurde diskutiert, ob Dalčev ein Vertreter der Dekadenz sei oder nicht. Ab 1952 war er in der Redaktion einer Kinderzeitschrift tätig und setzte seine Dichter- und Übersetzungstätigkeit fort.

Das literarische Werk des Dichters ist nicht sehr umfangreich – knapp hundert Gedichte (Gedichtsammlungen: „Prozorec“ (Fenster), 1926; „Stichotvorenija“ (Gedichte), 1928; „Pariž“ (Paris), 1930; „Angelăt na Šartăr“ (Der Engel von Chartres), 1943; „Stichotvorenija“ (Gedichte), 1956, 1965, 1969) und eine Sammlung kurzer Prosa – „Fragmenti“ (Fragmente), 1967. Seine Gedichte wurden ins Französische, Tschechische, Slowenische und Ungarische übersetzt, einzelne auch in viele andere Sprachen, wie Italienisch, Spanisch, Russisch sowie Türkisch, Arabisch und in die Sprachen Indiens. Atanas Dalčev ist nicht nur Lyriker, sondern auch ein produktiver Übersetzer. Er übersetzte aus dem Französischen Pascal, Montaigne, Lafontaine, Stendhal, Rimbaud, Verlaine etc., aus dem Spanischen Garcia Lorca und die Anthologie „Lateinamerikanische Poesie“, aus dem Russischen zahlreiche moderne Schriftsteller. Was die deutsche Literatur betrifft, so widmete sich Dalčev insbesondere Goethe und den Lyrikern der 1920er Jahre – Hölderlin, Rilke, Hofmannsthal und zahlreichen



anderen. Die internationale Bedeutung des literarischen Werkes des bulgarischen Autors wurde durch die Verleihung des internationalen Gottfried von Herder-Preises der Universität Wien feierlich bestätigt.

Kapitel 2 beschreibt den historischen Kontext seiner Lebenszeit und legt den Schwerpunkt auf die poetische Sprache und die in der bulgarischen Literatur der 1920er Jahre ausgedrückten Weltanschauungen, die für die Arbeit von Dalčev von grundlegender Bedeutung waren.

Der Zweite Balkankrieg (1913) und der Erste Weltkrieg (1914-1918), die zu den zwei nationalen Katastrophen von Bulgarien führten, bestimmen die Atmosphäre, in der sich die bulgarische Literatur in dieser Zwischenkriegszeit (1918-1939) entwickelte. Nach den Kriegen begann eine fieberhaft-hastige Neuausrichtung des gesamten kulturellen, und vor allem künstlerischen Lebens. An der Oberfläche wird diese Umformung in einer scharfen Politisierung des gesellschaftlichen und geistigen Lebens zum Ausdruck gebracht. In den zwei Zwischenkriegsjahrzehnten verläuft sehr intensiv der Prozess der Entfremdung und Trennung von der Vorkriegsliteratur. Alle manifestieren die neue Wahrheit – modern, aktuell und neu ist die Kunst, die sich von der traditionellen Linie des Symbolismus und vom kulturellen Individualismus entfernt hat.

An der Stelle des exquisiten Europäismus, des Individualismus, der fast religiösen Inbrunst des Symbolismus tritt Geo Milevs Slogan über die „Barbarisierung“ von Kultur und Sprache, über die Hinwendung zu den primären Elemente und Reflexen; an die Stelle der Literatur und Kunst, „dem Lärm des Marktes“, treten der Sprung in die „schlammige Flut von sozialen und politischen Leidenschaften“, fanatische sektiererische Kunsttheorien als Diener und Waffe der Klassen, Parteien und gesellschaftlichen Gruppen. Äußerst interessant ist, dass alle poetischen und ästhetischen Plattformen zwischen den Kriegen gegen die Poetik der Symbolismus auftreten – von der extremen Avantgarde des Geo Milev über den sachlichen Realismus von Atanas Dalčev bis zu der sogenannten September- und proletarischen Literatur.

Die Zeit nach den Kriegen, die die Grundlagen des öffentlichen Bewusstseins und der öffentlichen Institutionen erschüttert, prüft und ruiniert dann die schnell veralteten moralischen Werte. Diese Jahre brachten Tod, Elend und Erniedrigung, aber auch ein neues, in Bulgarien nie dagewesenes kollektiv-bürgerliches Bewusstsein unter den Menschen, die im September 1923 in den grässlichen Massakern der „weißen Nächte“ dem Tod ins Auge sahen. Die Veränderungen kommen natürlich, aber spontan. Alles ändert sich – angefangen bei der Kleidung bis zur Weltansicht der Bulgaren.

Die wichtigsten psychologischen Gründen und Voraussetzungen dafür sind die Niedergeschlagenheit nach den letztendlich sinnlosen, blutigen Kriegen, das unrealisierte Ideal einer nationalen Einheit, die Reue der Intelligenz, die sich von ihrer obersten Pflicht abgewendet hat, dem Volk zu dienen. Wer die einzigartige Atmosphäre dieser Zeit in der Geschichte der bulgarischen Literatur erleben will, muss zumindest für einen Moment in die exklusive Vielfalt und den Reichtum der literarischen Periodika eintauchen. Einige der literarischen Zeitschriften und Zeitungen gruppieren sich um literarische Kräfte. Der Kreis

von Geo Milev verlegte die Zeitschrift „Plamäk“ (Flamme), der Kreis „Strelec“ begann in „Iztok“ (Ost) und fuhr dann mit der im Eigenverlag herausgegebenen Zeitung „Strelec“ (Schütze) fort. Vladimir Vasilev, Nikolaj Liliev, Bojan Penev und viele andere Honoratioren der bulgarischen Literatur schreiben für die Zeitschrift „Zlatorog“ (Goldenes Horn). Anton Strašimirov veröffentlichte die Zeitung „Vedrina“, Ivan Radoslavov und Teodor Trajanov gaben die Zeitschrift „Hyperion“ heraus, in den späten 20er Jahren erscheint die Zeitung „RLF“ von Christo Radevski und am Ende der Periode die Zeitschrift „Kunst und Kritik“ von Georgi Canev. All dies wird durch eine Vielzahl von literarischen Programmen, Trends, Modellen für die Lösung der spirituellen und sozialen Fragen begleitet.

In den zwei Jahrzehnten zwischen den Kriegen, und vor allem während der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, erlebt die bulgarische Moderne ihre dritte Entwicklungsstufe. Die erste Phase beginnt mit der Gründung des literarischen Kreises „Misäl“ (Gedanke) und der gleichnamigen Programmzeitschrift in den späten 1990er Jahre und endet um 1907 mit dem Ende dieses literarischen Kreises. Die zweite Stufe der bulgarischen Moderne lässt sich in erster Linie mit der Entwicklung und Validierung des Symbolismus verknüpfen – einen Kreis um die Zeitschrift „Zveno“ (Einheit, 1914), eingereicht von Dimităr Podvărzačov, Liliev, Debeljanov, mit der Poesie von Teodor Trajanov und seinem Troubadour, dem Literaturkritiker Ivan Radoslavov, der den Kreis „Junges Bulgarien“ gründet und die Zeitschrift des Kritikers Dimo Kjorčev „Hyperion“. Nach den Kriegen beginnt die dritte Entwicklungsperiode der Moderne in der bulgarischen Literatur, die auf den Einfluss des deutschen Expressionismus, französischen Surrealismus, Futurismus und russischen Akmeismus zurückgeführt wird. Die bulgarische Moderne hat wenig gemeinsam mit der Problematik der westlichen Avantgarde oder Dekadenz. Es ist eher eine schmerzliche Erfahrung historischer Rückständigkeit, aber auch ein Impuls, den kulturellen Fortschritt aufzuholen. Die Besonderheit in der Entwicklung der modernen literarischen Kreise und Richtungen dieser Zwischenkriegsperiode ist das besonders heftige und rücksichtslose Aufbäumen gegen die traditionellen Werte, das Verleugnen ihrer unmittelbaren Vorgänger.

Dank der Unruhe und kreativen Unzufriedenheit, die die Modernisten in sich tragen, ist das bulgarische Literaturleben der beiden Jahrzehnte zwischen den Kriegen sehr turbulent, dynamisch und von widersprüchlichen Transformationen erfüllt. Während dieser Zeit wird die Entwicklung neuer Ideen und Modelle für die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft der bulgarischen Literatur lanciert, obwohl die meisten von ihnen geistig unproduktiv zu sein scheinen. Es ist die Zeit der anstrengenden Suche nach einem Modus, in dem die europäische Kunst mit der bulgarischen harmonieren könnte. Besonders aktiv, dynamisch und explosiv ist zu diesem Zeitpunkt der Dialog zwischen Moderne, Vergangenheit und Zukunft, zwischen dem Eigenen und Fremden in der Literatur.

Kapitel 3 ist dem Literaturkreis „Strelec“ (Schütze), dessen Mitglied der Dichter war, gewidmet.

Die 1920er Jahre waren ein Wendepunkt in der Geschichte und Literatur Bulgariens. Diese Generation bulgarischer Intellektueller wird Zeuge der nationalen Katastrophe, der Demütigung der unterlegenen Seite im Krieg, der Wirtschaftskrise und des Zusammenbruchs

der wichtigsten bürgerlichen Werte. Vor dem Blick jener bulgarischen kulturellen Intelligenz, die in Deutschland, Frankreich, Italien und anderswo in Europa studierten – wie die „Schützen“ Nachkommen der ersten frei geborenen und geistig freien Generation nach der Befreiung vom Osmanenjoch – offenbart sich die ganze Tragik des Menschen in seinem enttäuschenden Kampf um die nationale Einheit und dem Tod an den Fronten der blutgetränkten Jahre 1918 und 1923. Viele intelligente und aufrechte Menschen sind damals „spurlos verschwunden“ in den Kerkern der Polizei.

Die ästhetische Plattform des Literaturkreises „Schütze“ und die kreativ-soziale Stellung der Menschen, die diesen „eklektischen“ Kreis schufen, werden mit dem Vorgänger des Organs „Schütze“ verknüpft – der Zeitung „Ost“ mit dem Untertitel „eine Wochenzeitung des öffentlichen Lebens und der Literatur“. Auf ihren Seiten erscheinen Programmartikel von K. Gălăbov, A. Iliev, Č. Mutafov und A. Dalčev. Hier entfaltet sich eine regelrechte kulturelle Missionstätigkeit mit frenetischen Kultur- und Bildungsveranstaltungen, die mit ihrer Vielfalt an Themen und allseitigem Wissen über das geistige Leben in Europa und der Welt beeindruckt. So entstehen und etablieren sich die ästhetischen, antiindividualistischen Tendenzen unter den Vertretern des Kreises; mit der Folge, dass einige von ihnen aufgrund rein subjektiver Gründe in heftige Kontroversen mit der Zeitschrift „Zlatorog“ („Goldhorn“) traten. Der Literaturkreis „Schütze“ entstand ja im Rahmen des ersten ideologisch ausgerichteten kulturellen Wochenblattes „Ost“. Dieses erschien zwei Jahre lang – vom 15. Oktober 1925 bis zum 16. Juli 1927, in insgesamt 70 Folgen. So erschien das Organ zu einer Zeit, in der die Zeitschrift „Zlatorog“ bemüht war, im literarischen Verfahren der Nachkriegsordnung einen eklektischen Klassizismus zu kreieren, während sich die Symbolisten auch in diesem Jahrzehnt rund um die Zeitschrift „Hyperion“ organisierten. Die Absicht der Gründer des Literaturkreises ging dahin, gegen beide dieser Trends Widerstand zu leisten oder sie gar zu überwinden. Eine der wichtigsten Ideen im Programm von „Ost“ ist die nationale Förderung auf europäischer wie auf organischer Heimatebene. Ihre vorherrschenden Themen sind die Europäisierung und Universalisierung; daneben werden auch essayistische Reportagen über prominente Persönlichkeiten veröffentlicht.

Auf den Seiten der Zeitung „Ost“ werden solche Probleme behandelt wie Krieg, Religion, Bildung, Emanzipation der Frau, Sprache, Archäologie, aber auch Angelegenheiten des Theaters – Regie, Schauspiel, Inszenierung, Repertoire – und das musikalische Leben – Konzerte, Oper und Ballett. Aber nach und nach treten zu den Hauptinteressen der Zeitung noch die Literatur, Malerei und Diskussionen über alle damit verbundenen allgemineintheoretischen Fragen über die Natur, die Rolle, den Ort und Zweck der Kunst und des Künstlers.

Herausgeber der Zeitung ist der wohlhabende Apotheker Teodor Milev, der in Deutschland lebte und studierte und ein enger Freund des Grafen Hermann von Keyserling war. Als Pate des Kreises gilt der Titel des Gedichtbandes „Schütze“ (1924) von Dimităr Panteleev. Unter den Mitwirkenden beider Zeitungen ist auch der jüngste, damals lediglich 22 Jahre alte Dichter Atanas Dalčev. Er veröffentlichte während der „Schütze“-Periode seine erste Gedichtsammlung „Fenster“ (1926); auf den Seiten der Blätter „Ost“ und „Schütze“ erscheinen dann „Bach“, „Jugend“, „Die Bücher“, „Metaphysisches Sonett“, „Gebet“ und

andere – insgesamt dreizehn Gedichte. Im Kampf für eine neue Poesie und gegen den Symbolismus manifestiert er dann in „Ost“ und „Schütze“ durch Übersetzungen explizit seinen bitter kritischen Standpunkt, der zugleich seine eigenen Interessen wie auch die spirituelle Atmosphäre in diesem Kreis herausragender Persönlichkeiten und Intellektueller zum Ausdruck brachte.

Die Bedeutung des literarischen Kreises beschränkt sich aber nicht auf die Einführung einer neuen Nuance in der vielseitigen literarischen Realität Bulgariens während der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts. Hier wird u.a. auch Atanas Dalčev weitgehend als Mensch und Dichter geprägt. Viele prominente Intellektuelle, Patrioten und wahre Anhänger der kulturellen Ideale Europas vereinigend, setzt der Kreis „Schütze“ einen wichtigen Beitrag zum ideologischen und ästhetischen Durchbruch der und in der bulgarischen Poesie nach dem Ersten Weltkrieg, als Literatur- und Kunst-Performance, wo Künstler großen Formats Werke mit unvergänglichen allgemeinmenschlichen Werten schaffen.

Im Hauptteil dieser Arbeit analysiere ich dann Gedichte, die entweder mit Sicherheit oder doch mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Diabolismus zugerechnet werden können. Dabei beschäftige ich mich in Kapitel 4 zunächst mit dem Konzept des Diabolismus in der bulgarischen Literatur im Europäischen Kontext.

Der Diabolismus (von altgriech. diabolos, franz. diabolique; dt. Satanismus oder Teufelsliteratur) ist eine Literaturrechtung, die sich im Westen während der Romantik herausgebildet hat. Im Gegensatz zur christlichen Tradition wird im Diabolismus eine neue Einstellung gegenüber dem Satan (dem Bösen überhaupt) angenommen, um seine rebellischen Impulse zu lobpreisen. Den Beginn der Richtung legt eine Gruppe von romantischen Schriftstellern in England (die sog. Satanische Schule) unter der Leitung von J. Byron, P. B. Shelley und J. Keats. Unter deren Einfluss wird das Interesse sowohl in Deutschland (E. T. A. Hoffmann und H. Kleist) als auch in Frankreich geweckt (V. Hugo, A. de Musset, G. Sand).

Die Antwort auf den französischen Diabolismus ist in Bulgarien das „Poem des Bösen“ von St. Michajlovski. Unter dem Einfluss eines idealisierten Satansbildes entsteht auch das Poem „Dämon“ des Russen J. M. Lermontov. In neueren Zeiten wird dieser Trend nicht mehr nur auf den Satan konzentriert, sondern alles Geheimnisvolle und Unerklärliche im Leben des Menschen rückt in den Fokus der Diabolisten. Zur Popularisierung dieser Literaturrechtung tragen Schriftsteller wie Edgar Allan Poe, Barbe D'Orville, Joris-Karl Huysmans, Gustav Meyrink und Hanns Heinz Ewers bei.

Der Diabolismus verklingt in der Arbeit der bulgarischen Schriftsteller Georgi Rajčev, Svetoslav Minkov, Čavdar Mutafov und Vladimir Poljanov, ohne eine tiefere Spur in der bulgarischen Literatur zu hinterlassen.

Die diabolistische Literatur ist ein radikal anderes Modell von Poesie und Prosa, das sich einer Reihe von Themen, Motiven und symbolischen Bildern bedient. Als Reaktion auf dem Überrationalismus legt die diabolistische Literatur die Vorstellung von einer Welt, die von irrationalen Kräften regiert wird, in der die Existenz geisterhaft, das Leben ein Traum und der

Mensch ein Opfer des Geist-Körper-Dualismus ist, der Boten der Unterwelt, der unbewussten Kräfte, die das menschliche Ich bedrohen. Gemeinplätze der diabolistischen Werke sind spezielle „verfluchte“ Orte wie Friedhöfe, leitend ist die Idee der rücksichtslosen Zeit oder, verallgemeinernd, die Idee der Existenz einer Fremdheit, die die Welt durchdringt und es unmöglich macht, in ihr zu leben. Um das Entstehen des Horrors zu fördern, ist auch die sachliche Welt erforderlich. In der Poetik des Diabolismus ist das Schreckliche Zweck des Bildes, um Überraschung und Schock zu provozieren; was aber auch als eine Funktion der Unterhaltung angesehen wird.

Die ersten Bücher des bulgarischen Diabolismus sind „Tod“ (1922) und „Puppen-Komödie“ (1923) von Vladimir Poljanov; ferner die Prosasammlung „Erzählungen“ (1923) von G. Rajčev, sowie „Die blaue Chrysantheme“ (1922), „Die Uhr“ (1924) und „Feuervogel“ (1927) von Svetoslav Minkov. Die bulgarischen Diabolisten lassen sich von dem österreichischen Diabolisten Gustav Meyrink inspirieren, der die Meinung vertritt, dass die Realität nicht wirklich Realität ist, sondern eine bloße Illusion und der Mensch Opfer seiner eigenen Gefühle und Beute eines tiefen Schlafs, aus dem man nicht aufwachen kann.

Die Ablehnung des Positivismus und Naturalismus zur Erkennung eines neuen unbekanntes Literaturterritoriums – der Nacht, der Halbschatten, der Furcht und des Zitterns vor der feindlichen Urgewalt außerhalb und innerhalb der menschlichen Psyche, die Bewertung des Dunklen und Irrationalen als Protest gegen das, was Meyrink als „schamlosen Glauben an die Allmacht der Vernunft“ nennt, schreibt den Diabolismus in die moderne Sicht des Menschen und der Welt ein. Die Ästhetik der Diabolisten basiert auf der Überzeugung, dass die Seele als Gegenteil der Vernunft (des Intellekts) zu betrachten und die vor allem in ihren schmerzhaften Formen zu beobachten und analysieren ist. Die Menschen sind Sklaven der mystischen Kräfte, nicht logisch denkenden Wesen. Die Diabolisten sind an den geheimnisvollen, rätselhaften, masochistischen und sadistischen Handlungen der Seele interessiert. Die Atmosphäre in der bulgarischen diabolischen Poetik ist apokalyptisch, die narrenhaften Handlungen der Charaktere führen zu schrecklichen Konsequenzen.

Im Kapitel 5 erfolgt eine Darstellung der Dalčevs Lyrik im Überblick. Hier werden immer wiederkehrende Themen, häufig verwendete Motive, Ansichten und Ideen, die er in seinen Gedichten vermittelt, dargelegt und aufgezeigt. Das erfolgt unter anderem durch eine tiefgehende Analyse ausgewählter Gedichte.

Die wesentlichen Grundlagen, die die Essenz der künstlerischen Welt von Dalčev bilden und ihre dramatische Natur bestimmen, sind zweierlei: das Bewusstsein von der menschlichen Einsamkeit, der Grenzen der menschlichen Leistungsfähigkeit in Zeit und Raum und den leidenschaftlichen Drang zur Fusion mit anderen, aber auch für die natürliche Fülle und unmittelbare Freude des Daseins. In dieser künstlerischen Welt, deren Mittelpunkt das komplexe geistige und spirituelle Leben des Dichters steht, finden ihren Platz einerseits Gedichte wie „Povest“ (Erzählung, 1925), „Djavolsko“ (Inferno, 1927), und andererseits Werke wie „Proletna nošt“ (Frühlingsnacht, 1926), „Gora“ (Wald, 1927) und „Molitva“ (Gebet, 1927). Aus derselben Zeit stammend, aber im zeitlichen Wechsel, dokumentieren sie die Mehrdeutigkeit seiner poetischen Wahrnehmung.

Die Poesie von Dalčev führt uns ein in die objektive Welt der gespaltenen menschlichen Präsenz. Stein, Türen, Balkon, Fenster, Zimmer etc. fungieren als Bilder der menschlichen Welt und werden durch Fragmentierung und durch die symbolische Last des Materials markiert. Sie sind ein Zeichen der Gegenwart des Menschen, aber auch ein Zeichen seiner Isolation, Verslossenheit und Abgrenzung von den anderen in existenzieller Hinsicht. Die Entfremdung des Individuums, seine Unfähigkeit, sich in die Welt zu fügen, verwandelt in der Dichtung von Dalčev den bewohnbaren (Lebens-) Raum und „die Sache“ in ein Zeichen für die Anwesenheit des Menschen in einem „imitativen“ und rein visuellen Sinn des Daseins. Gleichzeitig kann man sie als Vermittler einer metaphysischen Erkenntnis betrachten, versteckt hinter dem angeblichen Pragmatismus der Dinge.

Als Teil des menschlichen Raums sind die Gegenstände (Sachen) ihrer Utilitarität und Funktionalität, ihres Engagements für die Idee von Heim, Intimität, Komfort und Lebensqualität beraubt. Sie werden zu Denkmälern der verlorenen menschlichen Sinne und bergen die Erinnerung an die vergangene Erfüllung eines unter den staubigen Schatten der Gegenstände wandernden Mannes, der selbst zu einem Schatten geworden ist. Das Ich verschmilzt und schwindet unter der Objektivität und Sachlichkeit der Dinge; weswegen die Poesie von Dalčev oft als entpersonalisiert empfunden wird. Die Grenzen des bewohnbaren Raums des lyrischen Ich sind zu Hindernissen, zum Gefängnis geworden, es ist zur Isolation verdammt, ihm ist ein Ort zugewiesen, um seinen eigenen Untergang zu erleben. Die Persönlichkeit und die Welt von Dalčevs Gedichten sind in dem diabolischen Raum des Zimmers und Hauses untergebracht. Sie haben sich in Symbole einer künstlichen Wirklichkeit, in künstliche Verbindungen (Wechselbeziehungen) mit der Welt, mit den anderen, mit sich selbst verwandelt.

Die gleichgestellte Präsenz des Hässlichen in den Texten von Atanas Dalčev gilt als ein überzeugend klares Zeichen für die neue realistische Ästhetik, die die poetische Bewegung des Symbolismus abschafft. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg hatte sich die wunderbare Darstellung exotischer Welten und ästhetischer Einblicke in die Seele des Individuums als unbrauchbar erwiesen. Die spirituellen Bedürfnisse sind unmittelbar mit der Lösung sozialer und politischer Konflikte verbunden, die existentielle Problematik hat ihren eigenen, historisch bedingten Kontext. Mit der Abbildung des Hässlichen widersetzt sich der junge Dalčev noch mit seiner ersten Sammlung von Gedichten („Prozorec“ [Fenster], 1926) den Anschauungen des Symbolismus und schafft einen unverwechselbaren, einzigartigen ästhetischen Code.

Im Kapitel 6 werden die oben genannten Themen, Motive, Ansichten und Ideen in Verbindung gesetzt zur Sachlichkeit, Räumlichkeit und den ästhetischen Werten Dalčevs.

Der Ästhetik des Hässlichen kommt in den Gedichten von Atanas Dalčev eine zentrale Bedeutung zu, zumal der Autor durch die Gestalten des Hässlichen, Nichtattraktiven, Schmerzhaften und Dämonischen ein umfassendes Bild von der Welt entfaltet und ein aufschlussreiches und fesselndes Verständnis für die grundsätzlichen Konflikte des Daseins erreicht. Durch die in ihrer Konkretheit wegweisenden und in ihrer Verallgemeinerung authentischen Elemente des Hässlichen gewinnt die Poesie von Atanas Dalčev ihre

Einzigartigkeit, Attraktivität und philosophische Tiefe. Dalčev wählt den für die Entfaltung von universellen menschlichen Themen in der Poesie am besten geeigneten Weg. Die Fragen, auf die er nach Antworten sucht, sind sowohl universell als auch sehr persönlich. Dies alles sind Fragen nach der menschlichen Natur im Allgemeinen, nach der Person, die in jedem einzelnen von uns lebt. Nach dem, welche Wirkung sie auf die einzelne Person in den Menschen und Nicht-Menschen haben, Gut und Böse, Schönheit und Hässlichkeit, Willen und Schwäche, aktiver (dynamischer) und passiver (statischer) Charakter, Liebe zum Leben und Tod – werden die Probleme des Sinns des Lebens, des Platzes unter den Menschen und auf der Welt anders behandelt. Bei Dalčev dominiert der passive Charakter, deswegen bleibt er den sozialpolitischen Kämpfen fremd, ihm ist es unmöglich, den Sinn des Lebens im menschlichen Kollektiv zu finden. Seine Qualitäten – Philanthropismus, Altruismus, die Bescheidenheit des gewöhnlichen Menschen, seine Kultur und natürliche Intelligenz – geben ihm die Möglichkeit, aufgrund seines eigenen Schicksals lediglich kunstvolle und originelle Gedichte zu schaffen.

Die Dichtung von Atanas Dalčev beinhaltet im vollen Sinn des Wortes geistige (intellektuelle) Dimensionen. Heute versteht man unter dem Konzept der geistigen Poesie die künstlerische Art und Weise, über einen Gegenstand so zu sprechen, dass man darunter etwas ganz Anderes versteht (die implizite Bedeutung). Hinter der Fassade des „unschuldigen Gedankens“ werden einige „tiefe Wahrheiten“ angedeutet. Dem Leser wird die Möglichkeit gegeben, je nach Vorbereitung, den persönlichen Interessen und intellektuellem Potenzial „zu erraten“, was er eigentlich selbst weiß. Unzählige Inhalte können in einer solchen Unterbedeutung gefunden werden. Normalerweise spekulieren meist die ärmsten Köpfe über diese geheimnisvollen Unterbedeutungen. Sie entlasten sie von der Notwendigkeit, deutlich zu sprechen, weil undeutlich zu sprechen ihr Geschenk Gottes ist. Sie leiten unerwartete Phrasen (Assoziationen) ab und schauen sich diese dann an wie ein Rätsel: „Vielleicht gibt es da wirklich etwas ...“

Unter geistiger (intellektueller) Poesie ist die Materialisierung des Abstrakten zu verstehen, die vagen und schwer definierbaren mentalen Prozesse und sozialen Phänomene. In unserem Bewusstsein sind diese Prozesse und Phänomene mit bestimmten Bildern und Vorstellungen verbunden. Der spirituelle Inhalt fließt durch nebensächliche, auf den ersten Blick besondere und zufällige Situationen. Überwältigt von dem Gefühl, neigen wir dazu, eine Unterstützung in der Außenwelt zu suchen. Das Gefühl ist gerechtfertigt (motiviert). Es wird durch ganz konkrete Dinge zum Ausdruck gebracht.

In den lyrischen Bekenntnissen Atanas Dalčevs zeigt sich besonders stark der Bruch zwischen dem Wissen, dem geistigen Antrieb und der bitteren Realität des Lebens. Der Konflikt, die im Menschen verankerte Dialektik zwischen Körper und Geist, lässt ihn nachdenken und nach einem Ausweg suchen. Der philosophische Inhalt von Gedichten wie „Metafizičeski sonet“ (Metaphysisches Sonett), „Kamāk“ (Stein), „Ništij duchom“ (Arm am Geist), „Knigite“ (Die Bücher) und einiger anderer zeigt deutlich das Streben des Dichters nach Antworten auf die ewigen Fragen, die mit dem Wissen über das menschliche Schicksal in Verbindung stehen. Die herangereiften Konflikte in der Seele des Künstlers sind besonders deutlich in Bekenntnisgedichten wie „Molitva“ (Gebet), „Sādba“ (Schicksal), „Povest“ (Erzählung) und

„Djavolsko“ (Inferno) zu erkennen. Seine zweite Gedichtsammlung „Stichotvorenija“ (Gedichte, 1928) ist durch die Krisensituation der bulgarischen Intelligenz in den Jahren des kulturellen und moralischen Zusammenbruchs am Anfang des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet, Zeiten, in denen die Verdorbenheit die bürgerliche Gesellschaft beherrscht und die aufrichtige Stimme des Künstlers vergebens nach Antworten bzw. Erwidern strebt. Abseits von den sozialen Konflikten der Epoche erlebt Dalčev wie Elisaveta Bagrjana still sein existenzielles Drama. Seine Bekenntnisse zeigen, wie schrecklich und schmerzhaft der innere Kampf zwischen dem wachen Bewusstsein und dem mangelnden Willen ist, in dem Bemühen gegen Gewalt und Grausamkeit zu stehen. Im Gedicht „Djavolsko“ (Inferno) werden die menschliche Unterwürfigkeit, die Hilflosigkeit und Einsamkeit eindeutig gezeigt. Fremd gegenüber der künstlerischen Verwandlung/Darstellung, des romantischen Ausdrucks verwendet der Dichter Halbtöne, expressive Metaphern sowie Unterbedeutungen und greift auch zu einer scharfsinnigen psychologischen Wirkung. Statt der Gefühle leiten ihn Gedanken in seinem Weltverständnis.

Trotz der Resignation und Verzweiflung suchte der Dichter beharrlich den Kontakt mit dem realen Leben und brachte auch soziale Motive in seine Poesie ein, vor allem in der Dichtung der 30er Jahre. Seine Verse – sachlich und klar – zeichnen sich weiterhin aus durch ihren provokant-ästhetischen Fokus und verteidigen das Verständnis neuer poetischer Werte.

In seiner späteren Dichtung, nachdem schon ein Großteil seines Lebens vergangen war, enthüllte Dalčev mit emotionaler Diskretion die Frische seiner Visionen, die intimen Erlebnisse seines Herzens. Gedichte wie „Vnezapen dažd“ (Plötzlicher Regen), „Poet“ (Der Dichter), „Srešta na garata“ (Begegnung auf dem Bahnhof), „Madrigal“ (Madrigal) sind von einer versteckten Zärtlichkeit, von der Weisheit der Trauer beseelt, sie tragen den Glauben an das Gute und an die schöpferische Kraft der Gegenwart.

Atanas Dalčev hatte die Ambition zu zeigen, dass die Poesie aus der gewöhnlichen materiellen Welt um uns herum strömen kann, dass das Geistige im Sachlichen lebt, nicht im luftleeren Raum, dass das Absolute untrennbar vom Relativen ist.

Die Poesie von Atanas Dalčev ist spürbar sachlich und konkret. Er schafft eine poetische Welt der Realität, in der kleine, unerwartete, sogar naive Wunder passieren: Für einen Augenblick bewegt der Lastenträger, der die Straße mit einem Spiegel hinuntergeht, seine ungewöhnliche Last, und in ihr spiegeln sich Straßen, Häuser und Plätze in einem verrückten Tanz und die Autos rasen wild – „Ogledalo“ (Spiegel); anderswo ist eine Balkontür eingemauert, durch sie gehen jedoch Erinnerungen frei hinüber – „Balkonăt“ (Der Balkon), und ein Regenmantel hat, wenn man sich in ihn sorglos einwickelt, die Fähigkeit, sofort den Regen und die Wolken zu vertreiben – „Dăždobran“ (Regenmantel), etc. Ähnliche „Lyrisierungen“ verschiedener Themen des alltäglichen Lebens sind auch in Gedichten wie „Poet“ (Der Dichter), „Bolnica“ (Krankenhaus), „Chižite“ (Die Hütten), „Vjatăr“ (Wind), „Strannik“ (Der Wanderer), „Nosači na reklama“ (Plakatträger), „Zavrăštane“ (Heimkehr) und vielen anderen zu finden. Genauer gesagt, in den Gedichten brechen kleine lyrische Vorfälle aus, von denen die meisten erfunden sind – wie z.B. das Zimmer, das durch die ungebändigte Kraft des Windes erschüttert wird, wie der Raum eines Schiffes in „Vjatăr“ (Wind) oder das Spiegelbild des



Gesichts, über den Strom eines Baches gebeugt, durch das Wasser fortgeschwemmt wird, so in „Ručej“ (Der Bach). Oft reicht es, in einer einzigen Strophe nur eine Metapher wahrzunehmen, so wie die Vision von zwei Wolken, die still am Horizont stehen, weil sie dort verankert sind – „Ljato“ (Sommer).

Auch das ungeübte Auge kann erkennen, dass in dieser Poesie die Metapher alles ist. Sie trägt den Inhalt, sie beinhaltet in sich das Geheimnis, ohne sie wären die Wortreihen nach den Gesetzen der Schönheit sinnlos. Die Metapher ist in der Poesie von Atanas Dalčev das Geheimnis, mit dem der wörtliche Sinn überwunden wird und die Worte, die emotionale Energie, übertragen eine neue stilistische Qualität gewinnen.

Kapitel 7 ist den Funktionen der Sachlichkeit dieser Poetik gewidmet.

Mit seinen ersten Texten in der Gedichtsammlung „Prozorec“ (Fenster, 1926) begann Atanas Dalčev die Konventionen des Symbolismus in zweierlei Hinsicht zu überwinden – er stellte die Sprache der Symbole der Objektivität der sachlichen Welt entgegen und überwand nicht nur die übertriebene Symbolik und den Dualismus der Symbole, sondern auch den direkt ausgedrückten Lyrismus, indem er die Objektivierung der Formen des lyrischen Ausdrucks in den Elementen der realen Welt, des Alltags und der Natur, versteckt hinter der Welt der Dinge, zu finden versucht.

Ein weiterer Ausdruck des Antisymbolismus und gleichzeitig ein eigentümliches Erbe der Ästhetik von Baudelaire ist das Eindringen in die Welt der prosaischen, alltäglichen Tatsachen und des Hässlichen, die Konfrontation mit der ausgeglichenen Sprache des Symbolismus, mit der romantischen Haltung der Musik des Verses. An die Stelle der romantischen Gefühle kommen die Motive der menschlichen Leiden und Krankheiten, der Armut und des Todes. Diese Poetik wird zum Ausdruck einer veränderten Expression und lyrischen Optik, die einen entscheidenden Schritt in Richtung Depoetisierung macht, ein genauerer Einblick, kennzeichnend für die hässlichen Details der Dinge. Die Ästhetik des Hässlichen verändert extrem die Sprache, führt zu einer harten Selbstdisziplin des Verses, zu beherrschten lyrischen Emotionen und versteckt oder „blendet“ das lyrische Ich hinter der scheinbaren Objektivität der objektiven sachlichen Welt.

Verbunden mit der Entpersonalisierung des lyrischen Subjekts erfahren die Gegenstände in der frühen Dichtung von Dalčev eine Doppelfunktion: Sie emittieren den Duft einer prosaischen Realität, leben mit ihrer Bestimmtheit in Raum und Zeit, existieren und strahlen gleichzeitig Suggestionen aus: vom menschlichen Leid und der Verwüstung, dem Untergang der menschlichen Existenz, der angehaltenen Zeit und dem geschlossenen Raum. Der große ästhetische Sprung des Jahrhunderts, die Entfremdung von der Poetik des Symbolismus, die fortgeschrittene avantgardistische Leidenschaft, mit der Dalčev im Geiste der europäischen Poesie die Sachlichkeit einführt, nicht zu sehen, bedeutet, den ästhetischen Sinn der Fakten nicht zu berücksichtigen. Die Sachlichkeit wird in Dalčevs Dichtung nicht „überwunden“, sie existiert in ihrer räumlichen Bestimmtheit, sie hat ihre eigenen spezifischen Eigenschaften und Suggestionen. Die Benennung ist in der Poesie der 20er Jahre nicht zufällig; sie zeigt die reale Existenz der objektiven sachlichen Welt und die besondere Beziehung zwischen Mensch und Ding. Bei Geo Milev ist die Benennung eine Art Einführung der Dinge in die Handlung,

bei Dalčev ist sie Träger der internen Spannungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem, umhüllt die Dinge (das Krankenhaus, die Hütten, die Autos, den unendlichen Weg, die Türen) mit dem existentiellen Schmerz, mit dem sozialen Leid, den Andeutungen des Todes und des Verfalls. Während bei Mallarmé die Dinge existieren, um ins Nichts aufgelöst zu werden, existieren sie bei Dalčev, damit sie, mit überfunktionellen Suggestionen aufgeladen, zu Sprechern der Ideen und der Gefühle des Autors werden, der seine Präsenz hinter ihnen verbirgt und ihnen seine subjektiven Funktionen übergibt.

Die Moderne ist ein sich in zwei Richtungen bewegendem Prozess, einerseits die Annäherung an die Wirklichkeit und an die veränderte Sachlichkeit, andererseits die Überwindung des Symbolismus. Sie ist eine Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Dichter und der objektiven, materiellen Welt bis zu dem Grad, dass sie manchmal nur als zusammengehörende Einheit existieren, aber in der Lage sind, ihre Plätze und Funktionen zu tauschen. Dies ist besonders deutlich in der Poetik von Dalčev zu sehen, wo die Wirklichkeit selbst vielschichtig ist, eine Einheit aus Schönheit und Hässlichkeit, aus Wirklichkeit und Unwirklichkeit, aus Ordentlichem und Außerordentlichem, wo die Transformation eine wesentliche Rolle spielt. Es darf nicht vergessen werden, dass der Dichter beim Wechsel des künstlerischen Blickes und Blickwinkels jedenfalls „schaut“, „sieht“, „etwas begegnet“, unabhängig davon, dass dieses Etwas künstlerisch bedingt ist, sich an der Grenze zwischen „Existenz“ und „Nicht-Existenz“ befindet.

Die Poesie der 1920er Jahre bewegt sich zwischen dem äußerst manifesten und intensiv-emotionalen Ich-Ausdruck von Nikola Furnadžiev und Asen Razcvetnikov sowie dem vollständig objektivierten, versteckten Ausdruck Dalčevs. In der Gedichtsammlung „Prozorec“ (Fenster) ist die menschliche Präsenz als solche nicht wirklich vorhanden, aber sie lebt in den Dingen, in der Perspektive des Autors, in seinen existenziellen Sorgen. Die menschliche Präsenz, ohne dass sie sichtbar ist, spürt man in den Gedichten „Bolnica“ (Krankenhaus), „Chižite“ (Die Hütten), „Starite momi“ (Die alten Mädchen) und in dem leeren, geschlossenen Raum im Gedicht „Stajata“ (Das Zimmer). Es ist unnötig zu betonen, dass die „Entpersonalisierung“ und das Verschwinden oder Fehlen menschlicher Präsenz zwei verschiedene Dinge sind, dass die Entpersonalisierung selbst multifunktionell ist, eine Expression verschiedener Aspekte des Menschlichen – vom Begreifen des Mangels an einem erfüllten menschlichen Leben, vom Gefühl des Leeren, des „Nichts“, des Verfalls der Welt und der scheinbaren menschlichen Existenz bis zum Bruch der engen Grenzen des Individuums und der Verschmelzung mit dem gesamten Zeitraum, bis zum Verschwinden in Harmonie. Die Benennung der Dinge statt des „Ichs“ oder einer dritten Person, das Spiel als unvermeidlichem Moment in der modernen Poesie und der Abstoß der offenen Emotionalität mit ihrem direkten Ich-Ausdruck sowie die Tendenz zu einer modernen, zeitgemäßen Objektivierung des Gefühls durch die Elemente der Welt und der Natur – das ist es, was die antisymbolistische Revolte des Dichters zum Ausdruck bringt. In der Welt des geschlossenen Raumes werden die Bedeutungen intensiviert. In den äußerst engen räumlichen Grenzen werden die Dinge benannt, und gleichzeitig werden durch den Rhythmus der Unendlichkeit der Tod und das Leid einbezogen. Die exakten Merkmale, die kontrastierenden Farben (schwarz-weiß und dunkelgelb) und repetitive rhythmische Pronomen („diese“, „dieser“,

„dieses“) fließen in den Rhythmus, in die Melodie des vollendeten Verfalls, des Sterbens, des sich nahenden Todes ein.

Der Dichter hat sich auf ein neues künstlerisches Terrain begeben, wo sich das Hässliche, das Abstoßende, das Leiden in eine Quelle der Poesie verwandeln. Die Tradition von Baudelaire und des modernen Expressionismus, an den Horror und an die Absurdität des Lebens gerichtet, die ästhetische Tendenz des Jahrzehnts, die die traditionelle Romantik ablehnt, führen die künstlerischen Bereiche des Prosaischen, des Alltags und des Hässlichen ein, erweitern die Vorstellungen von Ästhetik. Dadurch gelangt eine deutliche Entpoetisierung zum Ausdruck, die die bloße Form des Leides, des Schmerzes und des Sterbens zum Objekt macht, so dass auch die Fenster mit „Fliegendreck“ und „Spuren vom Staub und Regen“ in die Sphären des Poetischen treten.

In Kapitel 8 richte ich meine Aufmerksamkeit vornehmlich auf die Konkrete Poetik in den Titeln von Dalčevs Gedichten. In seinem Gedichtsammlungband „Fenster“ (1926) schafft der Autor mittels der Poetik der „Neuen Sachlichkeit“ eine mit Objekten überfüllte Kunstwelt. Die meisten Werke dieses Buchs zeigen als Titel ein Wort, das eine sachliche Bedeutung trägt – „Wagen“, „Die Türen“, „Die Hütten“, „Krankenhaus“, „Der Weg“, „Das Zimmer“, „Das Haus“ etc. „Alte Mädchen“ scheint darunter die einzige Ausnahme zu sein – ein Titel, der Menschen benennt. Das Gedicht erreicht sein Ziel – den Mensch als Sache zu zeigen – was es gleichbedeutend mit den Titeln der anderen Werke des Gedichtbandes macht.

Im poetischen Text ist die Benennung eines Objekts (auch wenn es sich um den Titel des Textes handelt – als Eingang zum Sinn) einen Akt des Tötens der Konkretheit und Materialität in der Abstraktheit des Wortes. Dalčev listet nicht nur visuelle Wesen auf – Hütten, Autos, Türen, Fenster, Zimmer, Haus, Balkon usw.; er mystifiziert die Sprache im Sinne der Materialdichte. Nachdem das Objekt benannt ist (in der Regel im Titel), wird es im Text zerlegt. Das Gefühl der Materialität wird durch die Auflistung seiner Einzelteile verschärft. Das Objekt ist nicht mehr verbale Abstraktion. Es ist abgeklungen, hat sich multipliziert, erhöht seine Dichte und wird in die Textfragmente durchgezogen. Dies ist eine sich selbst schaffende und wachsende Objektivität (Sachlichkeit), die den Text erobert. Diese Objektivität (Sachlichkeit) ist artikuliert, betont und verstärkt. Im Text triumphiert die visuelle Sichtbarkeit.

In den Texten von Dalčev wird die Dimension der Zeit sorgfältig verkleidet in bestimmten Eigenschaftstiteln wie „Der Weg“ oder „Regen“, Genres wie „Erzählung“ oder „Metaphysisches Sonett“ oder unter herausfordernd-spezifischer Topographie wie in „44, Avenue du Maine“ oder „Herbst auf dem Quai Voltaire“.

Angesichts der Feststellung der Atemporalität sind die Titel von Dalčev hervorgehoben im Gegensatz zu ihrer Sachlichkeit, die Zeit wird nur durch menschliche Erlebnisse und Erfahrungen gekennzeichnet, etwa im Gedicht „Schicksal“. In Themen wie dem Weggehen (in „Bei der Abreise“) und Zurückkommen (in „Heimkehr“) ist der „Der Wanderer“ zu erkennen – herausgerissen aus Raum und Zeit, begierig, seinen Platz zu finden. Das aus den Titeln abgeleitete Thema der menschlichen Zeit, der wieder rekonstruierte Kreis des

menschlichen Schicksals manifestiert sich in „Der Mensch aus Lehm“ und „Auch das Herz stirbt am Ende“ im „Tod“.

Die Methoden der Interpretation eines Gedichtes sind unzählige, aber im Falle des Gedichtbands „Paris“ („44, Avenue du Maine“) werden die meisten nachweisbaren Besonderheiten der künstlerischen Welt von Dalčev und sein Biographismus dargestellt. Der erste Text im Band „Paris“, „44, Avenue du Maine“ drückt das Unglück des jungen Dalčev während seines Aufenthalts in Paris aus. Diese trübe Stimmung wird im Text durch die Namen des spezifischen Raumes erlebt: die Adresse der Wohnung in Paris wird zum Titel des Gedichts, aber auch zum Geisteszustand. Diese Reflexion ist subjektiv, selbstentfremdet und ersetzt den Namen der realen Wirklichkeit mit verborgenen Emotionen; gleichzeitig bedeuten diese Namen nicht wirkliche Realität bzw. Topographie, sondern allein menschliche Erfahrung. Die referenzielle „Entkörperlichung“ der Sprache rechtfertigt die Bezeichnung des Dichters als „Nominalist“. Er kennt die Welt mit ihren spezifischen Namen, was auf philosophischer und konzeptueller Ebene eigentlich bedeutet, dass die Namen benennen und die Wirklichkeit fragmentieren. Die Reflexe einer solchen Haltung auf künstlerischer Ebene erscheinen widersprüchlich, aber durch die Besonderheiten von Ortsnamen wird ein grundlegender Prozess in der Poetik von Dalčev ersichtlich – die Transformation in den poetischen Ausdruck, die deutliche Änderung in der Anwendung des subjektiven Erlebens in einem breiteren sozialen Raum. Das lyrische Ich findet ein Ventil in seiner „unendlichen Fremdheit“ und befasst sich mit dem Leid, die anderen erschrecken ihn als inkompetent, weil er in ihnen das ursprüngliche, unsägliche Leid anerkennt.

Die Wendung an die Namen stört nicht die allgemeinen Deutungsschemata von Dalčevs Poetik, die Trennung von objektiver und subjektiver Wahrnehmung, aber auch des geschlossenen Ich-Raums und des objektiv fernen „dort“. Die Namen bedeuten nicht spezifische Außenräume, sondern werden in dieser Lyrik kartographiert. Nach einer retrospektiven Lektüre seiner Gedichte wird klar, dass einzelne Bilder aus „44, Avenue du Maine“ wie „Hof“, „Baum“, „Bahnhof“, und besonders „Fenster“ oder „Frauen und Kinder“ nicht als konkrete Referenten genannt sind, sondern sich auf das in den Namen der realen Welt eingeschlossene lyrische Subjekt beziehen; was im Hinblick auf den Eigenausdruck der Subjektivität als nominalistisch bezeichnet werden kann.

Durch die herausfordernde, authentische Auflistung der unmittelbaren Umgebung des Subjekts interpretiert Dalčevs Poetik die objektive Welt über Namen, die sie selbst geschaffen hat.

Die Undurchlässigkeit der kognitiven Barrieren zwischen dem Selbst, der Welt und der Authentizität der menschlichen Erfahrungen sind die interpretativen Modelle von Dalčevs Texten, die in ihrer Gleichzeitigkeit in jeder Hinsicht explodieren. Die scheinbar teilnahmslos nominalistische Authentizität der Welt wird von dem tiefen Durst nach dem Sinn des Sehens, des menschlichen Schicksals, zerrissen: Es ist ewig und zeitlos.

Nach dem Schlusswort folgen eine Zusammenfassung in deutscher Sprache sowie das Literaturverzeichnis.

## 11. Библиография

### *Художествена литература*

Ван Гог, Винсент: Из писмата на художника до брат му Тео, София: Български художник, т. 2, 1967.

Далчев, Атанас: Поезия и действителност. // Изток, 1927, № 3-4.

Далчев, Атанас: Съчинения в два тома. Т. 1. Поезия. София: Български писател, 1984.

Далчев, Атанас: Съчинения в два тома. Т. 2. Проза. София: Български писател, 1984.

Далчев, Атанас: Поглед зад очилата. Изд. „Захарий Стоянов“. София, 2008.

Далчев, А.: Стихът на Смирненски, София, 1994.

Лилиев, Николай: Стихотворения. София, 1983.

Разцветников, Асен: Събрани съчинения в 4 тома. Т. 1: Лирика. София, 1981.

Славейков, Пенчо: Събрани съчинения. Т. 2. Сън за щастие. София: Хемус, 1939.

Списание Везни, 1919, кн. 3

Списание Везни, г. 2 (1920-1921), кн.10

Списание Златорог, Пенев, Боян: Основни черти на днешната ни литература. // Златорог, 1921, кн. 4-5

Траянов, Теодор: Български балади, София: Захарий Стоянов, 2005.

Яворов, Пейо: Песен на песента ми. София: Захарий Стоянов, 2004.

### *Научна литература*

Аврамов 1993: Аврамов, Димитър: Атанас Далчев. Мирогледно-естетически аспекти // Литературен форум, бр. 41, 1993.

Александрова 1993: Александрова, Надежда. Дни на приятелство. // Век 21, IV, бр. 33, 1993.

Балабанова 2000: Балабанова, Хр., Бжох, А.: Езиците на европейската модерност. Български и словашки прочити. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2000.

Батай 1995: Батай, Ж.: Литературата и злото, София: Аргес, 1995.

Беров 2003: Беров, Тодор: Речник на литературните термини. София: Берон, 2003.

Богданов 1993: Богданов, И.: Енциклопедичен речник на литературните термини, София: Петър Берон, 1993.

- Василев 1995: Василев, Сава: В зодиака на стрелците. Велико Търново: Слово, 1995.
- Георгиев 1992: Георгиев, Л.: Литературна класика, кн. 6, София, 1992.
- Еко 1993: Еко, У: Философия и семиотика на езика. София, 1993.
- Жечев 1995: Жечев, Т.: Въведение в новата българска литература, София: Просвета, 1995.
- Зарев 1978: Зарев, П.: Панорама на българската литература, т.3, т.4, т.5, София, 1978.
- Златанов 2002: Златанов, Благовест: Интенция и смисъл на стиховия текст. София, 2002.
- Игов 2009: Игов, Светлозар: История на българската литература, София: Сиела, 2009.
- Илиев 1976: Илиев, Атанас: Поезията на Атанас Далчев. // Литературно-критически и теоретични статии. София, 1976.
- Йованович 1990: Йованович, Сретен: Среци и разговори с Атанас Далчев // Век 21, I, бр. 8, 1990.
- Каролев 1988: Каролев, С.: Атанас Далчев, Университетско Издателство „Климент Охридски“, София, 1988.
- Кръстев 1931: Кръстев, Кирил: Атанас Далчев. Прозорец – Стихотворения – Париж. // Българска мисъл VI, 1931, кн. 1.
- Кръстев 1934: Кръстев, Кирил: Новият литературен стил. // Българска мисъл IX, 1934, кн. 1.
- Коларов 1986: Коларов, С.: Атанас Далчев и страшно – смешното. // Пламък, № 156-161, 1986.
- Константинов 1933: Константинов, Г.: Българската литература след войната, София, 1933.
- Константинова 1985: Константинова, Е.: Фантастика и съвременност. София: Наука и изкуство, 1985.
- Константинова 1987 Константинова, Е.: Въображаемото и реалното. София: Софийски Университет „Климент Охридски“, 1987.
- Кръстев 1931: Кръстев, Кирил: Атанас Далчев. Прозорец - Стихотворения - Париж. // Българска мисъл VI, 1931, кн. 1.
- Кръстев 1934: Кръстев, Кирил: Новият литературен стил. // Българска мисъл IX, 1934, кн. 1.
- Кунчев 2000: Кунчев, Б., Атанас Далчев – Критически прочити, София: Просвета, 2000.

- Малинова 1999: Малинова, Л.: Български поетеси между двете световни войни. София : Ваньо Недков, 1999.
- Мартин 1993: Martin, Thomas M.: Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1993.
- Милев 1989: Милев, Гео: Нови изследвания и материали. София, 1989.
- Младенов 1984: Младенов, Никола: Спомени // Литературна мисъл, бр. 3, 1984.
- Неделчев 2006: Неделчев, М., Курташева, Б., Ефтимов, Й.: Сборник „Да четем Далчев“, Нов Български Университет, 2006.
- Панов 1995: Панов, А.: Теория на литературата, основни понятия, София: изд. Александър Панов, 1995.
- Пенчев 1998: Пенчев, Бойко: Икономика на авторитета – безогледният Атанас Далчев. // Пенчев, Бойко. Тъгите на краевоковието. София: Литературен вестник, 1998.
- Протохристова 1990 Протохристова, Клео: Несвършени изречения (Опити върху българската литература). Пловдив, 1990.
- Протохристова 1996: Протохристова, Клео: Можеш ли да видиш сънищата си през очила? (За огледалото и огледалността в творчеството на Атанас Далчев). // Протохристова, Клео. През огледалото в загадката. Шумен, 1996.
- Протохристова 1996 Протохристова, К.: През огледалото в загадката. Литературни и метадискурсивни аспекти на огледалната метафора. Шумен, 1996.
- Радев 1995 Радев, Иван: Биографии на българските писатели, изучавани в училище, Велико Търново, 1995.
- Сапарев 1990: Сапарев, О.: Фантастиката като литература. София: Просвета, 1990.
- Сарандев, Янева 1999: Сарандев, И., Янева, Катя: 33 литературни портрета. Бургас, 1999.
- Свинтила 1997: Свинтила, Владимир: Спорът Атанас Далчев - Владимир Василев. // Владимир Василев - личност, дело, съдба. София, 1997.
- Стефанов 2003: Стефанов, Валери: Българска литература XX век. Дванадесет сюжета. София: Аноубис, 2003.
- Сугарев 2009: Сугарев, Е., Димитрова, Е., Атанасова, Ц.: Критическото наследство на българския модернизъм. Т.1. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2009.
- Христов 2009 Христов, И.: Кръгът „Стрелец“ и идеята за „родното“. София: Карина М., 2009.

Цанев 1976: Цанев, Г.: Никола Фурнаджиев. // История на българската литература в четири тома. Т. 4. Българската литература от края на Първата световна война до Девети септември 1944 година. София, 1976.

Цанева 1974: Цанева, Милена: Петима поети. София: Български писател, 1974.

Цанева 1984: Цанева, Милена: Атанас Далчев. // Атанас Далчев. Събрани съчинения в два тома. Т. 1. Поезия. София: Български писател, 1984.

Шишкова 1999: Шишкова, М.: Речник по нова българска литература (1878-1992), София: Хемус, 1999.

*Електронни книги и статии:*

Атанасов, Владимир: Атанас Далчев: Алтернативният проект. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2001.

(<http://litenet.bg/publish/vatanasov/adalchev.htm>)

Горчева, Мая: "44, Avenue du maine" от Атанас Далчев: Имената на времето. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2007.

([http://litenet.bg/publish16/m\\_gorcheva/a\\_dalchev.htm](http://litenet.bg/publish16/m_gorcheva/a_dalchev.htm))

Димитрова, Елка: За далечните "близки" предмети на Атанас Далчев. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2001.

(<http://litenet.bg/publish/edimitrova/dalchev.htm>)

Игов, Светлозар: Българската литература през XX век - от Алеко Константинов до Атанас Далчев. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2000.

(<http://litenet.bg/publish/sigov/bgliter.htm>)

Колева, Радостина: Обречеността на човешкото съществуване в „Болница“ на Атанас Далчев. Електронно издателство LiterNet: Варна: LiterNet, 2003.

(<http://litenet.bg/publish9/rkoleva/dalchev.htm>).



## 12. Приложение

### Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der frühen Poetik von Atanas Dalčev, die sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat. Atanas Dalčev ist ein Autor, der langsam und schwierig seine Position in den Kanon der bulgarischen Poesie findet. Sein Weg führt nicht über begeisterte Kritiken, durch die Popularität bei dem Publikum, durch die Freuden der unmittelbaren emotionalen Identifikation mit dem lyrischen Subjekt seiner Werke. Er ist mehr analytisch, kognitiv und hängt von der Fähigkeit ab, ein System von Ansichten über die menschliche Existenz zu entwerfen, um ihren Pessimismus als geistige und elitäre (spirituelle) Werte mitzerleben.

Die Literaturkritik weist immer als wichtigste Merkmale der künstlerischen Präsenz Dalčevs auf den reflektierenden Pessimismus, die mehrdeutigen Werte des Wissens, den ausgesöhnten Dramatismus der Entfremdung, die ironische Distanz des Geistes von der unmittelbaren Reaktion auf die sozialen Ereignisse; Merkmale, die eindeutig sind und sofort sichtbar werden auf der semantischen Oberfläche des Textes. Sie zeigen den Platz von Dalčev im Kanon der bulgarischen Poesie. Allerdings sind es Merkmale, die allzu offensichtlich, explizit und aufdringlich sind und die vor allem in seiner frühen Dichtung der 1920er und ein wenig moderater in den 1930er Jahren zutage treten.

Jedes einzelne Gedicht von Atanas Dalčevs Poesie stellt eine künstlerische Selbst-Existenz dar und ist zur gleichen Zeit nicht beschränkt auf seinen eigenen Raum, sondern aktiv integriert in die lyrische Atmosphäre und die semantischen Felder anderer Gedichte. Es entspricht der besonderen Anschauung des Dichters, seinen Leitmotiven, Ideen und Ordnungsprinzipien und wird Teil eines umfassenden Kontextes von Dalčevs Lyrik.

Zwei sind die wesentlichen Grundlagen, die die Essenz der Kunstwelt Dalčevs bilden und ihre dramatische Natur bestimmen – das Bewusstsein für die menschliche Einsamkeit, für die Grenzen der menschlichen Leistungsfähigkeit in Zeit und Raum und für den leidenschaftlichen Drang zur Fusion mit anderen, aber auch für die natürliche Fülle und unmittelbare Freude des Daseins. In dieser Kunstwelt, deren einigende Mitte das komplexe geistige und spirituelle Leben des Dichters ist, finden natürlich ihren Platz Gedichte wie „Povest“ (Erzählung, 1925), „Djavolsko“ (Inferno 1927), aber auch Gedichte wie „Proletna nošt“ (Frühlingsnacht, 1926), „Gora“ (Wald, 1927) und „Molitva“ (Gebet, 1927). Erstellt im selben Zeitraum, und zwar abwechselnd in der Zeit, zeigen sie die Mehrdeutigkeit der poetischen Wahrnehmung.

Dalčevs Poesie führt uns in die objektive Welt der gespaltenen menschlichen Präsenz ein. Stein, Türen, Balkon, Fenster, Zimmer, etc. – Bilder aus der menschlichen Welt werden durch Fragmentierung und die symbolische Last des Materials markiert. Sie sind ein Zeichen der Gegenwart des Menschen, aber auch ein Zeichen seiner Isolation, Verslossenheit und Eingrenzung von den anderen auf existenzieller Ebene. Die Entfremdung des Individuums, seine Unfähigkeit, in die Welt hineinzupassen, verwandelt in der Dichtung Dalčevs den

bewohnbaren (Lebens-) Raum und „die Sache“ zu einem Zeichen menschlicher Anwesenheit in einem einzigen „imitativen“ und visuellen Sinn des Daseins im Allgemeinen. Gleichzeitig werden sie als Vermittler einer metaphysischen Erkenntnis betrachtet, versteckt hinter dem angeblichen Pragmatismus der Dinge.

Die Ästhetik des Hässlichen nimmt einen zentralen Platz in den Gedichten von Atanas Dalčev ein, weil er durch die Gestalten des Hässlichen, Nichtattraktiven, Schmerzhaften und Dämonischen ein umfassendes Bild der Welt entfaltet und das aufschlussreiche und fesselnde Verständnis für die grundsätzlichen Konflikte des Daseins erreicht. Durch die in ihrer Konkretheit und in ihrer Verallgemeinerung wegweisenden, authentischen Elemente des Hässlichen gewinnt die Poesie von Atanas Dalčev ihre Einzigartigkeit, Attraktivität und philosophische Tiefe.

Atanas Dalčev hatte die Ambitionen zu zeigen, dass Poesie aus der gewöhnlichen materiellen Welt um uns herum zuströmen kann, dass das Geistige im Sachlichen lebt, nicht im luftleeren Raum, dass das Absolute untrennbar ist vom Relativen.

Auch ein ungeübtes Auge kann erkennen, dass in dieser Poesie die Metapher alles ist. Sie trägt den Inhalt, sie beinhaltet in sich Geheimnisse, ohne sie wären die nach den Gesetzen der Schönheit gefügten Wortreihen sinnlos. Die Metapher ist in der Poesie von Atanas Dalčev das Geheimnis, mit dem der wörtliche Sinn überwunden wird und das die Worte, die emotionale Energie überträgt, wodurch sie eine neue stilistische Qualität gewinnen.

## Curriculum Vitae



### ***Persönliche Daten:***

Name	Anastasiya Kaloyanova, geb. Radeva
Geburtsdatum:	21.11.1982
Geburtsort:	Kärdžali
Familienstand:	Verheiratet
Staatsangehörigkeit:	Bulgarien

### ***Bildungsweg:***

09/1989 – 06/ 1993	Besuch der Volksschule in Kärdžali, Bulgarien
09/1993 – 06/ 1997	Besuch der Hauptschule in Kärdžali, Bulgarien
09/1997 – 06/ 2001	Besuch der Handelsakademie „Aleko Konstantinov“ mit Schwerpunkt Buchhaltung und Organisation, Kärdžali, Bulgarien (Matura mit ausgezeichnetem Erfolg )

### ***Akademische Ausbildung:***

10/2001 – 06/2002	Studium an der Plovdiver Universität, Filiale „Ljuben Karavelov“ Kärdžali, Fach „Bulgarisch und Englisch“
10/2002 – 06/2003	Besuch des Vorstudienlehrgangs an der Universität Wien
10/2003 – 03/2007	Studium der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien
03/2007 – 03/2013	Studium der Slawistik / Bulgarisch an der Universität Wien

(1. Diplomprüfung abgeschlossen am 25. 09. 2009)

***Praktika und beruflicher Werdegang:***

- |                   |  |
|-------------------|--|
| 10/2005 – 01/2006 | Mitarbeiterin beim Projekt: „In Wien gedruckte bulgarische Bücher 1845 - 1878“ unter der Leitung von O. Univ.-Prof. Dr. Heinz Miklas und Doz. Dr. L. Lipčeva-Pradževa                              |
| 11/2007 – 10/2011 | Studentische Hilfskraft bei Firma Mazeba GmbH, 1020 Wien   |
| 12/2010 –         | Selbstständige Tätigkeit auf Honorarbasis im Bereich Sprachtraining Bulgarisch in Wien   |
| 11/2011 –         | Aushilfskraft im Verkauf bei der Firma Fossil Austria, Wien  |
| 04/2012 –         | Projektassistentin bei der Firma Ivaylo Kaloyanov, Wien  |
| 11/2012 –         | Mitarbeiterin beim Projekt der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften: „Virtuelle Bibliothek „Ivan Šišmanov“. Bulgarische Literatur in Übersetzung“ unter der Leitung von Doz. Dr. Elka Trajkova |

***Sprachen:***

- Bulgarisch – Muttersprache
- Deutsch – fließend in Wort und Schrift
- Russisch – fortgeschritten in Wort und Schrift
- Englisch – fortgeschritten in Wort und Schrift
- Bosnisch/Kroatisch/Serbisch – fortgeschritten in Wort und Schrift
- Griechisch – Grundkenntnisse
- Latein – Grundkenntnisse

***Besondere Kenntnisse:***

- EDV-Kenntnisse in Windows, MS Office & allg. Interneterfahrung
- Führerschein Klasse B

***Interessen und Freizeitaktivitäten:***

- Sprache, Kunst und Kultur, Mode, Reisen, Sport

***Persönliche Eigenschaften:***

kreativ, flexibel, offen und kommunikativ, genau, stressresistent, organisatorisches Talent,  
 teamfähig, rasche Auffassungsgabe