

## **Программные манифесты болгарских модернистов конца 1910-х — 20-х гг.: обзор содержания, намерения и их реализация**

Крушение тоталитарной системы в Болгарии в конце 1980-х годов повлекло за собой изменение приоритетов в национальном литературоведении. Значительно возросло внимание ученых к тому, что ранее находилось под запретом или недооценивалось по идеологическим соображениям. Последнее в полной мере относится к болгарскому модернизму, адепты которого декларировали себя как противники реализма, и уже только за это вызывали позднее в социалистической Болгарии константную политическую аллергию. За последние 30 лет заметно расширился круг болгарских исследователей, начавших активно разрабатывать «модернистскую» тему. Впервые были изданы в одной книге большинство манифестов и программных статей болгарских модернистов<sup>1</sup>, причем в ней впервые зазвучали имена некоторых болгарских писателей, на упоминание которых ранее было наложено «табу». Предприняты были и первые опыты глубокого анализа их незаслуженно забытых или давно не переиздававшихся произведений.

Послания национальных модернистов<sup>2</sup> в значительной степени еще остались «непрочитанными» нашими современниками<sup>3</sup>.

Предваряя обзор важнейших программ болгарских модернистов конца 1910-х — 20-х годов и констатации того, как их заявки могли реализовываться, или расходиться с художественной практикой, следует с самого начала внести ясность по поводу использования слова «модернизм», а не «авангардизм»,

---

<sup>1</sup> Русева В. Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995.

<sup>2</sup> Сарандев И. Български модерен авангард. Антология. София, 2001.

<sup>3</sup> Там же. С. 7.

которое звучит в других статьях данного сборника. Дело в том, что в болгарском литературоведении под модернизмом обычно подразумевают практически все литературные движения и направления, противостоявшие в Болгарии прежнему полупатриархальному искусству, которое в первых десятилетиях XX в. стало восприниматься как устаревшее. Многие местные творцы, литераторы и критики, уже с конца XIX в. заговорили о необходимости модернизации национальной литературы и поднятия ее до уровня европейской. Знаменем болгарских модернистов стал журнал «Мисъл» / «Мысль» (1892–1907), где пропагандировалась идея «чистого искусства». Вокруг этого печатного органа во главе с его идейным вождем критиком д-ром Крыстьо Крыстевым сплотились такие известные болгарские творцы, как Пенчо Славейков (1866–1912), Пейо Яворов (1878–1914), Теодор Траянов (1882–1945), Петко Тодоров (1879–1912) и другие.

Первым «модернистским» явлением в болгарской литературе стал символизм — художественное направление, достаточно хорошо изученное в болгарском и российском литературоведении<sup>4</sup>. Затем диапазон болгарского модернизма расширился за счет экспрессионизма, проявившего себя в «Богомильских легендах» (1912) и «Городе» (1918) прозаика Николая Райнова (1889–1954). Далее границы болгарского модернизма раздвигаются благодаря программным манифестам (и отчасти художественным произведениям) своих сторонников и возникновению тенденций импрессионизма, футуризма, кубизма и дадаизма. Одновременно в умах болгарских модернистов началась страшная путница в отношении названных художественных направлений. Нередко схожие литературные явления зачисляются в разряд противоборствующих, несмотря на отсутствие

---

<sup>4</sup> Основную литературу вопроса см. в научных изданиях: *Марков Д. Ф.* Болгарская поэзия первой четверти XX века. М., 1958; *Энциклопедия символизма.* М., 1993; *Ничев Б.* Модернизм и символизм в южнославянските литератури. София, 2002.

у них реальной эстетической оппозиции. При этом модернисты разного толка стремились скандально отмежеваться от прежних классических норм и эпатажно провозгласить свои новые эстетические постулаты. Их программные статьи и манифесты появлялись тогда на страницах болгарских журналов, словно из рога изобилия. Каждый «модерный» автор ощущал себя глашатаям времени, призванным не только создавать художественные произведения нового типа, но и обосновывать само их появление — то есть быть теоретиком, толкователем и пропагандистом нового искусства.

Главным водоразделом между писателями служило отношение к старой и новой эстетике, но по обе стороны от него оказывались далеко не всегда противоборствующие художественные явления. Так, например, поэт, драматург, критик и теоретик искусства Гео Милев (1895–1925) считал, что реализму, натурализму и импрессионизму противостоят символизм, а затем и органически вырастающий из него экспрессионизм<sup>5</sup>. А прозаик и критик Чавдар Мутафов (1889–1954) полагал, что основными оппонентами являются с одной стороны импрессионизм, а с другой — экспрессионизм, футуризм и кубизм<sup>6</sup>. Искусствовед же и писатель Николай Райнов думал, что искусство содержит в себе две разновидности — живописную и декоративную, образуя два своих вида — западный и восточный. Сущность первого заключается в стремлении отразить видимое как можно более убедительно, правдоподобно и пластично. Сущность же второго — приукрашивание, идеализация реальности. По этой причине следует говорить о школах натурализма и идеализма<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Русева В. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години. Велико Търново, 1993. С. 11.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Кръстев К. Спомени за културния живот между двете световни войни. София, 1988. С. 41–42.

В движение широко понимаемого модернизма, помимо уже упомянутых писателей, включились такие болгарские творцы, как Сирак Скитник (1883–1943), Кирил Крыстев (1904–1977?), Димо Кёрчев (1884–1928), художники Никола Танев (1890–1962) Константин Штыркелов (1889–1961), Борис Денев (1883–1969), Александр Мутафов (1879–1957), Александр Божинов (1878–1968), Димитр Гюдженев (1891–1971) и др. Главными печатными органами модернистов в те годы стали журналы «Везни» («Весы») — выпускался Гео Милевым с 15-го сентября 1919 по № 3 1922 г.; журнал «Златорог» — выходил с 1920 по 1944 г. под редакцией Владимира Василева (1883–1963) и Николая Лилиева (1885–1960), Сирака Скитника, а затем и Спиридона Казанджиева (1904–1971); журнал «Лебед» — издавался в Ямболе с 1922 г. под редакцией Кирила Крыстева, Теодора Драганова и Лео Коэна<sup>8</sup>; журнал «Крещендо» («Crescendo») — вышло три его номера как продолжение журнала «Лебедь» (органа футуристов); журнал «Орфей» — начал публиковаться под редакцией Николая Лилиева в сентябре 1923 г., через три года стал называться «Списание за духовна култура» («Журнал духовной культуры»).

Пик появления программных манифестов болгарских модернистов пришелся на конец 1910-х — 20-е гг., а сами явления модернизма-авангардизма продолжали бытовать в различных формах и жанрах болгарской литературы до середины 1940-х гг. В общей сложности в движение авангардизма было вовлечено не менее двух десятков болгарских писателей, среди которых были также такие крупные творцы, как Антон Страшимиров (1872–1936), Людмил Стоянов (1888–1973), Георгий Райчев (1882–1947), Светослав Минков (1902–1966), Христо Смирненский (1898–1923), Ангел Каралийчев (1902–1972), Никола Фурнаджиев (1903–1968), Владимир Полянов (1899–?), Ламар (1898–1974) и др. Лебединой песней

---

<sup>8</sup> *Кръстев К.* Спомени за културния живот... С. 43–48.

болгарского авангардизма считается вышедший в 1946 г. сборник Николая Марангозова (1900–1967) «Годишни кръгове» («Годовые кольца»).

В программах болгарских модернистов декларировалось полное отрицание прежних эстетических принципов. Настоящий общественный скандал разразился после появления в августе 1926 г. «Манифеста общества борьбы против поэтов». Он был издан в г. Ямбол местными модернистами в качестве дадаистической шутки, но воспринят окружающими вполне серьезно и вызвал гневные отклики<sup>9</sup>. Авторы манифеста Кирил Крыстев, Васил Петков, Недялко Гегов и Тотю Брынеков разослали его анонимные варианты во все столичные и провинциальные редакции и отдельным известным писателям. Реакцию получателей можно было предвидеть, потому что в манифесте между провокативными призывами и уничижительными констатациями писалось, например, следующее: «Мы ужасаемся неизменности поэтического схватывания действительности. И Сафо, и Петрарка, и Китс, и Яворов воспевали одни и те же вещи одинаково, при помощи одних и тех же приемов, одних и тех же слов. Поэзия любого народа представляет перевод поэзии других народов. Любой поэт — перевод своего собрата по перу. Иногда шаблонность поэтических форм приобретает характер модных увлечений: употребляются одни и те же прилагательные, рифмы, восклицания, фигуры и слова под общим девизом: социальная поэзия, трудовая поэзия, “земная” поэзия и др. Достаточно взглянуть на нашу литературу [...] Наша публика, — говорилось в Манифесте, — питает особое уважение к стиху: стоит даже самому последнему идиоту изложить рифмой какую-либо мысль, как он сразу же поднимается в ее глазах [...]. В целом [...] понятия “поэт” (частное) и “артист” (общее) доминировали в обществе над психикой “обыкновенного” человека. Один из римских императоров даже вошел в историю,

---

<sup>9</sup> Манифест на дружеството за борба срещу поетите. Ямбол, 1926.

наклонившись, чтобы подобрать выроненную художником кисть и подать ему ее [...] Поэт (слова, красок и т.п.) — символ истории нашего времени, а история есть господство традиционных абсолютов. Зевс, жрец, поэт и цезарь были мифическими воплощениями таинственного отрицательного действия Непознанного. Зевс узурпировал тайны жизни и смерти, жрец выступал в роли посредника, вымаливая милость у Зевса, цезарь раздавал земные блага громовержца, а поэт пытался построить мост между маленьким пламенем внутри человека и безбрежным океаном Неизвестного [...] Ныне и Зевс, и Жрец, и Цезарь и Поэт мертвы. Они ничего не значат в наше время, в котором главной ценностью жизни становится Человек. Для тех, кто не может прозреть эту истину, мы основали “Общество борьбы против поэтов”»<sup>10</sup>.

Авторы манифеста приводят три основания для создания своего «Общества».

*Метафизические* основания. Искусство не нужно человеку — каждый человек творец сам по себе и должен настраивать свой внутренний инструмент для улавливания тайны жизни, гармонии великих и общих природных законов; два высших проявления человеческого духа — наука и искусство — призваны заниматься открытием этих законов. Искусство не справляется со своей задачей. В то время как наука идет к синтезу, создавая натурфилософию, искусство всего лишь паразитирует на ней, набрасывая личностную эмоциональную вуаль на открытые наукой истины и строя иллюзорный мир. Чрезмерное заполнение бытия стихоплетством и игрой на пианино ведет к уродованию жизни.

*Социальные* основания. По мнению авторов манифеста, эстетическая специализация личности в формах разного вида творчества включает в себе не только метафизическую, но социальную ответственность человека. Распространено убеждение,

---

<sup>10</sup> Манифест на дружествово за борба срещу поетите. С. 2.

что художник придает новую форму жизни, но истина не нуждается в других формах, помимо своей полноты и освобождения от формы. В новых формах, по словам авторов манифеста, нуждается материальная культура человечества. Они провозглашают девиз дадаистов: жизнь без поэта обойдется, но без плотника нет. Количество поэтов, по мнению составителей манифеста, следует уменьшить, ибо повсеместное увеличение их числа ведет к отвратительному эпигонству формы и мысли, к непростительному социальному дезертирству. Призыв составителей манифеста к Писателю заключается в следующем: ему нужно быть сначала человеком и гражданином, а потом уже автором дюжины романов или сборников стихов.

*Эстетические* основания. Составители манифеста утверждали, что создание стихов и рассказов — квазиумозрительная работа, не требующая какого-либо «высшего предназначения». Каждый начитанный интеллигент, или даже средний школьник, по их словам, благодаря усвоению конвенциональных поэтических элементов может создать сносный сборник стихов. Каждый хороший журналист, считают они, в состоянии написать какой-либо рассказ или роман.

Среди болгарских теоретиков нового искусства наиболее ярко и полнокровно проявил себя Гео Милев. Программные статьи Г. Милева, ратовавшие за переход к авангардизму в болгарской культуре, затрагивали литературу, изобразительное искусство и театр. Рассмотрим лишь те его манифесты, которые относятся к области литературы. Они появились на рубеже 1910-х — 20-х гг. и сразу привлекли внимание общественности. В манифесте «Фрагмент»<sup>11</sup> Милев обосновывал принципы экспрессионизма. По его словам, «фрагмент» является порождением нового времени, новой литературы, нового искусства. Хотя фрагмент был известен еще со времен античной литературы (моралистические афоризмы Эпиктета) и романтизма (философско-

---

<sup>11</sup> Милев Г. Фрагментът // Везни. Кн. 4. София, 1919.

критические фрагменты Новалиса и Фридриха Шлегеля), тем не менее, именно он занял теперь главенствующее место во всех видах искусства: поэзии, живописи, музыки и театра. Автор манифеста ставит фрагмент во главу угла, поскольку тот позволял Ницше в десяти предложениях выразить то, для чего иному автору потребовалось бы написать целую книгу.

Приводит Милев и высказывание Малларме о том, что прозы фактически не существует — есть только азбука, а вслед за ней и стихи — более или менее сжатые и гораздо менее пространные. Стих является фрагментом. Он появляется только при усилении творца создать стиль. Последний есть синтез мысли и синтез средств: концентрация для достижения художественного эффекта. Современное искусство, по утверждению критика, фрагментарно. Фрагмент подразумевает, что автор не говорит все, что хочет, и не связывает все отдельные части логическими мостиками. Художественное произведение строится при помощи далеких психологических ассоциаций. Последние служат психологической основой фрагмента.

Если у творца слабо развиты чувствительность и интуиция, то у него возникают близкие, осязаемые ассоциации — иллюзии и метафоры как продукт логики. В результате них возникает реализм. И, наоборот, в случае сильной душевной чувствительности художника, рождается искусство далеких алогичных, граничащих с абсурдом ассоциативных элементов, искусство аллюзии или символизм. Искусство, по мнению Г. Милева, отыскивает и извлекает из вещей их эссенцию; не вещи, а эссенцию вещей, не факты, а смысл фактов, синтез. Искусство субъективно, оно есть лирика — искусство нового времени. В современной поэзии, согласно оценке Милева, эпичность не допустима. Поэма «Кровавая песня» Пенчо Славейкова сегодня, по его мнению, абсурдный анахронизм.

Искусство, будь то «символизм» в поэзии или «экспрессионизм» в живописи, оперирует интуитивными символами,



воплощающими смысл и эссенцию вещей. Поэтому настоящее искусство никогда не может быть «реализмом» — ясным, объективным и логичным их сочетанием. Настоящее искусство — это минимум средств: фрагмент. Абсурдно спрашивать, *о чем говорится* в поэме — в ней ни о чем не говорится и ни о чем не рассказывается. Образы всего лишь символы, воплощающие идею.

В своем манифесте «Небо»<sup>12</sup> Милев пытался очертить суть и различия между реализмом, импрессионизмом и экспрессионизмом. По его словам, небо является ключом к Миру, который строится из мира и предмета. В свою очередь небо состоит из двух небес: до предмета и позади предмета. Первое — земная атмосфера, воздух, смазывающий форму и цвет предмета. Отсюда воздушная перспектива — *Импрессионизм*, примерами которого Милев называет творчество Коро, Моне и Уистлера. Одновременно небо перед предметом есть воздух между Я и Миром, видимая реальность, земная атмосфера — *Реализм*. Однако кроме этого существуют и другое измерение: Я — Мир — Космос. Небо за предметом есть пространство между Миром и Космосом, без воздуха оно — бездна, в которую вливаются Я и Мир. Оно является синтезом невидимого и неведомого, т.е. абстракцией, платоновской идеей. Реальность исчезает, вместо земной атмосферы и воздуха небо предстает перед нами как предельная стена Мира, как некий абстрактный экран, на котором отражается Я. Это и есть *Экспрессионизм*. Он есть не отражение Мира через Я в искусстве, а отражение Я через Мир в настоящем искусстве — Космосе, Вечности, Абсолюте.

В отличие от этого, в *Импрессионизме*, по мнению критика, Я не существует, оно безлично, оно зеркало. Видимая реальность Мир есть все: и Я, и Искусство, и Абсолют. В импрессионизме Я растворяется в воздухе между Миром и Я. Мир возвращается, проходя через Я — человека, чтобы появиться уже в качестве искусства как впечатление от внешнего, т. е. от реальности.

---

<sup>12</sup> Милев Г. Небето // Везни. Кн. 10. София, 1920.

В манифесте под названием «Воззвание к болгарскому писателю»<sup>13</sup> Милев упрекал своих коллег по перу в бездумном воспевании красот мира, очарования женщин и даже того, чего они никогда не видели своими глазами. Тем не менее они пишут об этом в своих гибких, гладких стихах со звонкими, плавными рифмами. Такие творцы, по мнению Милева, выступают, как жрецы Красоты, не задавая вопрос о том, что есть Красота. Поэт считал, что если бы даже у них возник такой вопрос, они бы никогда не смогли на него ответить.

Согласно убеждению Милева, существуют два вида жизни: непрестанная борьба за существование индивидуума-эгоиста и высшая вечная жизнь духа, жизнь альтруистического человечества. Обычно писатель, по словам Милева, полагает, что, отказываясь от суеты быта в поисках праздника искусства и красоты, он делает великое дело. Но здесь такой писатель глубоко ошибается. Это *его праздник*, он сугубо эгоистичен и не имеет ничего общего с альтруистической жизнью человечества. В сущности, творчество такого писателя есть частный дневник его эгоистической жизни — дневник в стихах или рассказах, сочиняемых ради собственного удовольствия.

Творчество же есть борьба с собой и бунт против себя. А творчество лжеписателя, по словам Милева, есть не борьба, а лень и самодовольство его маленького Я, не бунт, а подлость, бессильное дезертирство от всего окружающего мира.

Его жизнь — повседневный быт: улица, кафе, круг друзей, богемное подражание Эдгару По или Бодлеру (хотя в целом его плагиаторская коллекция не велика по причине незнания иностранных языков). Такой писатель забывает, что, помимо его узкого круга общения, существует более широкое общество — народ, сообщество народов, человечество. А основной элемент человечества есть Человек. Человек прежде всего! Отсюда и этическая обусловленность жизни человека, высшая

---

<sup>13</sup> Милев Г. Възвание към българския писател // Везни. Кн. 4. София, 1921.

обязанность каждого человека перед человечеством. И в первую очередь это относится к творцу. Эта высшая обязанность обуславливает все функции человека, в том числе и его эстетические устремления. Обращаясь к незримому писателю, Милев призывает: «Человек прежде всего! Не „добрый” человек, обладающий всеми известными сегодня добродетелями: а Человек! Для Духа нет добродетелей — Он по ту сторону добра и зла. Дух есть только *интенсивность*. Человек — прежде всего это значит: Будь цельным!».

В широком плане рассматривает искусство и уже упоминавшийся критик Н. Райнов. В статье «Живописный и декоративный стиль в рассказе»<sup>14</sup> он утверждал, что понятие стиль в изящной словесности имеет другое значение, чем в изобразительном искусстве. В живописи, архитектуре, графике и декоративном творчестве могут существовать различные стили, в то время как в отношении романа, повести и рассказа можно говорить о стиле только в единственном числе. Творцы, занимающиеся пластическими искусствами, творят в пространстве и на пространстве, а писатели — во времени, ограниченном рамками литературных жанров. Первые могут прибегать ко всем видам искусства, у писателей же возможностей в этом смысле гораздо меньше. В жанре рассказа они столь малы, что часто говорят не о стиле рассказа, а о слоге и языке как о способе изложения. Живописный стиль по сравнению с декоративным отдает предпочтение «косвенному изображению», передавая «скорее впечатление», чем непосредственное описание. Восточное искусство, по его мнению, отличается от западного тем, что наводит фокус скорее на внутренний мир, а не на внешний. Восточные творцы открывают в природе воплощение духа, а в природных образах — язык собственных душевных состояний. Фактически Райнов движется к экспрессионизму,

---

<sup>14</sup> Райнов Н. Живописен и декоративен стил в разказа // Златорог. Кн. 1–2. София, 1921.

призванному стать «школой, которая стремится создавать не подобию мира, а творить новые миры».

Не менее энергичным полемистом проявил себя критик Кирил Крыстев. В манифесте «Неблагодарность»<sup>15</sup> он провозглашал прохождение болгарскими творцами «точки невозврата» к старому искусству, объявляя их смелыми переселенцами, которые прочно обосновались на берегу Истинного Искусства. Их задачу он усматривал не в уточнении своей позиции к реализму (реалистов с их воплями ужаса от «декаданса» они уже успели позабыть), а в осознании того, что они представляют собой это истинное Искусство. Необходимо понять, например, что подвигло дадаиста Хюлзенбека издать манифест против экспрессионизма. Вначале казалось абсолютно ясным, что представляет собой экспрессионизм. Его знаменем был С. Пшибышевский, обрисовывавший самые скрытые и непристойные движения души и дерзко вторгавшийся своим художественным скальпелем в наиболее потаенные уголки Бессознательного. При этом К. Крыстев задавал вопрос: а чем такая вивисекция отличается, в сущности, от манеры Золя, натуралистически изображавшего уголки природы? По его словам, позднее Пшибышевский временами осознавал, что Искусство есть не только гениальная вивисекция, но также и синтез. Затем, по утверждению критика, творцы пришли к выводу, что быть носителем Духа еще не все — нужно самому быть совершенным Духом. Нужно не просто «искать», «постигать» и успешно исполнять роль «вещателя богов» (последнее отдает несовершенством провинциальной сцены) — нужно самому быть Богом.

Совершенство, по словам критика, освобождает душу от серьезности, от почитания или фаворизации вещей: оно позволяет летать повсюду и раздражаться Смехом благодаря Постигнутому и Обретенному. Именно после того как душа отринет все,

---

<sup>15</sup> *Крыстев К. Неблагодарность // Лебед, Кн. 1. Ямбол, 1922.*

что трусливый ум называл прежде серьезным, изящным, вечным и великим из-за несовершенства, — она устремляется в бескрайние просторы, чтобы постичь саму себя через созерцание вещей. Именно посредством гротескного начала жизнь распадается на разноцветную панораму шуток и парадоксов и внезапно приобретает смысл дешевого детского праздника с лакомствами и иллюминацией. И не только это — именно тогда обретает смысл и детское слово «dada».

Жизнь нужно прожить потому, что ее смысл состоит в ее существовании. И когда ее восприняли таким образом — довольный, расплывающийся в улыбке человек понимает, что далее нет ничего. Трагизм породил смех. А посмеяться значит забыть все прежнее и начать всё сначала, придумать что-то новое, простое для себя в этой новости и совершенное в своей простоте.

Любопытной является концовка рассматриваемого нами манифеста. Крыстев завершает его словами Блэза Сандрара «Поэзия есть игра» и добавляет в скобках: «Болгарское искусство самодовольно улыбается»<sup>16</sup>.

Более подробно свое толкование «дадаизма» Крыстев раскрывает в работе «Начало последнего»<sup>17</sup>. По его словам, «dada» — это единственное и большое стремление холодного «светского» человека осмыслить жизнь, поставив себя в самом ее центре. *Dada* — это «хорошо одетые философы» О. Уайльда, это истинный человек, без каких-либо масок, закрывающих истинное бытие — масок профессиональных, социальных или конфессиональных. *Dada* не есть результат каких-либо художественных принципов, это, по словам критика, утверждение смысла человеческих возможностей. Дадаист есть человек, который *сообразно устройству своего мозга и своему опыту* охватывает и большую книгу жизни, и бескрайнее

---

<sup>16</sup> Крыстев К. Неблагодарност. С. 7.

<sup>17</sup> Крыстев К. Началото на последното // Crescendo. № 3-4. Ямбол, 1922.

вымышленное Сегодня, и человеческое бытие с телячьей отбивной. *Dada* может быть вегетарианцем, может подвергаться ограничениям и трансформациям ради большей одухотворенности. В итоге Крыстев пишет: «Быть *Dada* значит безмолвно ощущать простую радость *БЫТЬ*»<sup>18</sup>.

Весьма любопытной можно считать статью Ч. Мутафова «Зелёный конь», опубликованную в журнале «Весы» за 1920 г.<sup>19</sup> По словам критика, зелёный конь кажется дальтоникам — иначе они просто не могут его представить. Дальтоники начнут протестовать, вернись к ним нормальное зрение или поменяй вдруг конь окраску.

Но конь и в самом деле зелёный, причем не только для дальтоников — он становится таким, когда пасется на красной траве под желтым небом. Он становится элементом условности, в которую, будучи однажды включен, обязан подчиняться власти, объединившей его со всем остальным. Зеленый конь становится необходимым и нам, и искусству, и под знаком иной, более высшей категории он перестает восприниматься как чудо. Он воспринимается уже не как результат ошибки зрения, а как плод воззрения. А последнее называется *стилем*.

Стиль, по словам Ч. Мутафова, не есть догма, но однажды сотворенный, он делает искусство догмой, искусство и ничто другое. Тогда зеленый конь вообще перестает иметь какое-либо значение неестественности, он и не разновидность, и не феномен, он не изумляет и не оскорбляет потому, что подчинен всего лишь своему цвету. Он органичен для своего цвета потому, что эта естественность диктуется не нашим глазом, а спектром стиля. Стиль, кроме того, кладет начало возможности, которая в кругу искусства превращается в естественность. И тогда на картине Делоне Эйфелева башня падает в небо, а невеста у

---

<sup>18</sup> Русева В. Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995. С. 49.

<sup>19</sup> Мутафов Ч. Зеленият кон // Везни. Кн. 3. София, 1920.

Марка Шагала изображена с неестественно повернутой головой. Именно тогда конь становится зелёным, зная почему, без какого-либо боязни неестественного зрения дальтоникиков.

Рассмотренные нами тексты манифестов болгарских модернистов не суть их переводов с болгарского языка. Главная наша задача состояла в передаче их смысла — в создании своего рода развернутых аннотаций без пропуска наиболее значимых теоретических построений авторов. Добавим также, что здесь приведены подробные аннотации лишь тех манифестов, которые имеют отношение к литературе. Ряд программных статей болгарских модернистов того времени касался других видов искусства: живописи, графики, монументального искусства, музыки. В данный обзор они не вошли, но них следует обратить внимание наших искусствоведов<sup>20</sup>.

Среди манифестов болгарских модернистов (авангардистов) особенно интересны программные статьи Г. Милева. В болгарском оригинале они по сравнению с нашими аннотациями не только более пространны, но и сделаны в иной стилистической манере. Его «Фрагмент», например, написан телеграфным стилем с частым использованием номинативных предложений размером в одно слово, с пропуском многих связующих слов, легко восстанавливаемых читателем по смыслу, с невероятным обилием двоеточий и тире, с множеством кратчайших абзацев, выделяемых визуально для проставления акцента на той или иной мысли. Само графическое, пунктуационное, орфографическое и синтаксическое оформление текста манифеста фактически является образцом и примером для проводимых автором авангардистских идей об искусстве как фрагменте.

---

<sup>20</sup> См.: *Милев Г.* Музиката и другите изкуства // Везни. Литературен сборник. 1. Стара-Загора—София, 1923; *Муцафов Ч.* Пейзажът и нашите художници // Златорог. Кн. 2. София, 1920; *Он же:* Линията в изобразителното изкуство // Златорог. Кн. 4. София, 1920; *Он же:* Плакатът // Златорог. Кн. 3. София, 1921 и др.

Как уже отмечалось, Г. Милев не разграничивал для себя символизм, импрессионизм и экспрессионизм. Поэт блуждал в эстетическом лабиринте без выхода, о чем отчасти говорит название его первой поэтической книги «Жесткий перстень» (1920), в которой обильно используются многие характерные для символистов лексические клише — крест, круг, кольцо, перстень. Чуть позже главной темой другого сборника «Иконы спят» (1922) становится постижение взрывной сути «модерной души» с невероятно возбужденной чувствительностью. Творец органично дрейфует к экспрессионизму с его ключевыми понятиями «крик», «бунт», «взрыв». Реальность взрывается в них на текстовом уровне посредством разрушения привычных грамматических связей и норм. Благодаря этому смысл приобретает абсурдность, поскольку мир является абсурдным сам по себе, и гармонию в него может внести только Человек, ставший эманацией Космического Духа. Фрагмент существует сам по себе, обладает собственной ценностью, но смысл его проясняется только в целом, в соединении с другими «фрагментами». Поэтому индивидуальность человека есть ничто, поскольку мир не эгоцентричен, а космоцентричен.

По убеждению поэта, мир обретает смысл только тогда, когда рождается *человеко-масса*, которая вздымается против сложившегося социального Ада, сметая на своем пути своей очистительной стихией все то, что мешает достижению социальной гармонии. Тему грядущего Апокалипсиса, который вызовет яростный бунт жаждущей социальной справедливости *человеко-массы* Милев гениально реализовал в своих поэмах «Ад» (1922), «День гнева» (1923) и особенно во всемирно известной поэме «Сентябрь» (1924). Последнюю литературоведы справедливо сравнивают с поэмой «150 000 000» В. Маяковского и монументальными эпическими панно Д. Сикейроса. Из удивительной смеси импрессионизма и футуризма, мозаики из мифологических, фольклорно-мифологических, исторических



и культурных символов в поэме внезапно начинает проглядывать эпохальное полотно о назревании бунта грязного, оборванного и униженного Народа и последовавшей затем расправой над ним Палачей.

В отличие от Милева, творчество других болгарских модернистов (авангардистов) было менее успешным, не находя опоры в читательской массе. Н. Райнов, например, двигался к экспрессионизму, но создать какие-либо яркие произведения общенационального (или тем более общеевропейского) значения не сумел.

О реализации горячо проповедовавшегося К. Крыстевым дадаизма и сказать-то попросту нечего: ни одного сколь-нибудь значимого произведения дадаистского толка в болгарской литературе 1920-х годов XX в. создано не было.

Современники оставались глухи к громким призывам болгарских авангардистов и весьма скептически относились к их творчеству. Непонятным оно было и для болгарских критиков. Ч. Мутафова, например, критики называли «Принцем Парадокса», «непонятным автором», творцом, «не вписывающимся в классические каноны», писателем, выражающим «дадаистическую экспрессию», прозаиком, ставящим «сюрреалистические эксперименты», и т.д. Они отмечали провокативность мутафовских текстов по отношению к устоявшимся канонам, их метатекстуальность и стилистическую неоднородность. У многих такие произведения вызывали насмешку и иронию. На мутафовское творчество появлялись пародии в юмористическом журнале «Былгаран»<sup>21</sup>.

«Зеленый конь» Ч. Мутафова не мог найти себе место в стойле болгарской литературы. Написанный писателем в 1920 г. роман «Дилетант» содержал в себе столько языковых и стилистических экспериментов, что издательства дружно

---

<sup>21</sup> *Цочева Н.* Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. София, 2007. С. 185–187.

отказывались его печатать, справедливо полагая, что он будет пылиться на полках книжных магазинов. Через 4 года отчаявшийся автор издал роман на собственные средства под названием «Сад с манекенами» в издательстве «Стрелец» в нескольких экземплярах, чтобы подарить их своим друзьям и знакомым. Нежелание издателей публиковать роман было вполне объяснимо: в нем не было сюжета и героя в классическом понимании этого слова, смысл текста был ускользающим. По наблюдению В. Русевой, этот смысл представлял собой «Интеграл», выливающийся «в болезненную отчетливость Предметов и Вещей, властвующих благодаря обману цвета, аромата и звука в мире Кажущегося»<sup>22</sup>.

«Модернизм» (авангардизм) и его различные ответвления возникли в болгарской литературе в канун и во время Первой мировой войны. Во многом он был порожден сопутствующим ей кризисом рационализма и разрушением веры в то, что дальнейшее развитие человечества должно проходить под знаком прогресса и совершенствования цивилизации благодаря человеческому Разуму. Первая мировая война показала, что человечество не становится со временем всё более разумным. Культура и развитие цивилизации оказались противопоставлены друг другу. Постепенно эта противопоставленность утрачивала свою остроту, и болгарские авангардисты все более начинали склоняться к точке зрения Г. Аполлинера, которая заключалась в том, что жизнь должна была слиться с искусством не посредством периферийного видения вещей и фрагментарной надорванности, а при помощи постижения жизни во всей ее правде.

Попытаемся обобщить сказанное. «Модернизм» (авангардизм) не просуществовал в Болгарии длительное время. Знакомство с содержанием основных, имеющих отношение к литературе, манифестов и то, каким образом реализовывались

---

<sup>22</sup> Русева В. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години. Велико Търново, 1993. С. 78.

заявленные в них эстетические установки, вызывает у нас ассоциации, которые уводят к древним мифам об аргонавтах и возвращении Одиссея в родную Итаку.

◆ На исходе XIX в. многие талантливые болгарские творцы начинают чувствовать, что им становится тесно и душно на национальной почве (во «дворце Орхомена»). Подобно аргонавтам, в одиночку и вместе, они отправляются за золотым руном литературной «европейскости», призванным избавить национальную словесность от национальной замкнутости и периферийности. «Золотое руно» модернизма, по их мнению, давало волшебную возможность парить творцу над горами как птица, плавать в воде как тритону и перемещаться по земле быстрее ветра, то есть позволяло преодолевать узкие национальные границы и вырываться на мировые литературные просторы.

◆ Плавание болгарских творцов «за три моря» за золотым руном напоминает одновременно и прохождение корабля Одиссея и его соратников через воды с обитавшими в них сладкоголосыми сиренами. Поведение национальных творцов нередко сопоставимо с действиями Одиссея, велевшего привязать себя к мачте веревкой, чтобы не броситься в воду к сиренам и тем самым навсегда не распрощаться с соратниками и родной Итакой.

◆ Крепежной веревкой для большинства «аргонавтов» служило понимание того, что болгар как народ ещё слишком мало знают в Европе. Полный отказ от задачи литературного отражения болгарской самобытности, национально-исторического, этнографического и патриотического стал бы предательством по отношению к своему народу, который продолжал тогда достраивать мир собственной национальной идентичности. К тому же, такой отказ не сулил «отказчику» стопроцентные лавры мировой литературной известности: голоса болгарских «аргонавтов» неизбежно растворились бы в хоре наднациональных сладкоголосых европейских «сирен».

◆ Звучание данного хора не достигало слуховой границы большинства тогдашних болгар, они оставались глухи и к новациям многих болгарских модернистов. Примером тому служит судьба романа Ч. Мутафова «Дилетант» — апофеоза модернистских языковых и стилистических экспериментов.

◆ В громком хоре сладкоголосых «сирен» отдельные голоса настолько перекрывали друг друга, что становились трудно различимыми. «Аргонавты» с трудом могли провести границы между отдельными европейскими модернистскими и авангардными литературными течениями. Г. Милев, например, считал экспрессионизм естественным продолжением и эволюцией символизма.

◆ Творческие заявки болгарских модернистов и их практическое художественное воплощение почти всегда сопровождаются явлением девиации: вроде бы и то, но и не совсем то, что декларировалось.

◆ Тем не менее хождения за «золотым руном» существенно обогатили художественный опыт болгарских национальных творцов. Наслушавшись пения «сирен», они научились вести новые «музыкальные» партии и брать такие «октавы» и «кварты», о существовании которых ранее и не подозревали.